தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

டாக்டர் ஆறு. அழகப்பன்

அண்ணாமலைப்
பல்கலைக் கழகம்

தமிழ்நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

கலைமாமணி, பேராசிரியர்

டாக்டர் ஆறு. அழகப்பன்

தமிழ்த்துறைத் தலைவர்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

1987

முதற் பதிப்பு: 1987

விலை ரூபாய்: 50-00
~~U.S.$ 15-00~~

அச்சிட்டோர்:
ஸ்ரீ ராமகிருஷ்ணா மின் அச்சகம், சிதம்பரம்.

முன்னுரை

முக்கனிக்கு முத்தமிழ் ஒப்பிட்டுச் சொல்லப்பட்டு ஒவ்வொரு தமிழும் ஈராயிரம் ஆண்டுகளாகப் போற்றி வளர்க்கப்பட்டு வருகிறது அறிவியல் தமிழ் என்ற நான்காவது தமிழை உருவாக்கி வளர்க்க வேண்டும் என்ற ஓர் இயக்கம் இருந்து வரும் போது மூவாத்தமிழில் மூன்றாம் தமிழான நாடகத் தமிழின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் எம் ஆய்வேட்டில் ஆராயப் பெற்றுள்ளன.

அனைவரும் விரும்பிக் குடிப்பது தண்ணீர் என்றால் அதனை விரும்பிப் பார்க்கும் கலை நாடகமாகும். குழந்தை முதல் தொண்டைமான் வரை படித்தும் பார்த்தும் மகிழும் தேனினும் இனிய தமிழாக நாடகத் தமிழ் உள்ளது. இருபதாம் நூற்றாண்டு ‘நாடகத் தமிழின் பொற்காலம்’ எனலாம். இவ்வாய்வை நான் எழுதும்போது பெரும் வளர்ச்சியடையாத தொலைக்காட்சி நாடகங்கள், உண்மை நாடகங்கள் போன்றவைகள் எல்லாம் இன்று வலுவான வளர்ச்சியை அடைந்துள்ளன. கேட்டு இன்புறும் வானொலி நிலையங்கள் நாளும் நல்ல நாடகங்களை ஒலிபரப்பி வருகின்றன. திரைப்பட ஒலிப்பதிவு நாடாவைப் போல நாடகங்களும் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டு ஒலி பரப்பப்பட்டு வருகின்றன. ஒளிப்பதிவு நாடாவாகவும் நாடகங்கள் பதிவு செய்யப்பட்டு மக்கள்பார்க்கும்வகையில்ஒளி பரப்பப்பட்டு வருகின்றன பள்ளி முதல் பல்கலைக்கழகங்கள் வரை ஆண்டு விழாக்களில் நாடகங்கள் பெரும் பொருட் செலவில் இடம் பெற்றுவருகின்றன. பெருநகரங்களில் நூற்றுக்கணக்கான சபாக்கள் தோன்றி நிலையான நாடகக் குழுக்களையும் சமூக வரலாற்று நாடகங்களையும் மேடையேற்றி வளர்த்து வருகின்றன. சில நாடகங்கள் நூறு இருநூறு எண்ணிக்கை வரை மேடையேறி உள்ளன

பொருட் காட்சிகள், கண்காட்சிகள், நூற்றாண்டு விழாக்கள் முதலிய குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்ச்சிகளில் நாடகங்கள் நிகழ்ச்சி நிரலில் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பெற்று வருகின்றன. அரசும் நாடக வாணர்களைப் போற்றிப் புரந்தும், கலைமாமணி போன்ற பட்டங்களை அளித்தும், ஓய்வூதியம், நாடகங்களை அரங்கேற்ற நிதியுதவி செய்தல் போன்ற ஆக்கப்பூர்வமான உதவியையும் ஒத்துழைப்புக்களையும் நல்கி வருகின்றது. புகழ் பூத்த திரைப்பட நட்சத்திரங்களாக இருந்தாலும் நாடகத்தைத் தம் தாய்க்கலை எனக் கருதி அவர்களும் மேடை ஏறுவதைத் தம் கடமையாகக் கொண்டுள்ளனர் தமிழக சட்டமன்ற உறுப்பினராகவோ மேல்சபை உறுப்பினராகவோ முக்கிய அரசுப்பதவிகளிலோ நாடக நடிகர்களை அரசு நியமிக்கும் பழக்கத்தைக் கொண்டுள்ளது. கலைத்துறைக்குத் தனி வாரியம் போல் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக நடிகர்களை அரசு நியமிக்கும் பழக்கத்தைக் கொண்டுள்ளது. கலைத்துறைக்குத் தனி வாரியம் போல் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம் என்ற ஓர் அமைப்பை ஏற்பாடு செய்துள்ளது. மிகப்பெரும் பழம் கலைஞர்களான தெ.பொ. கிருட்டிணசாமி பாவலர் திரு. கண்ணையா நாயுடு, சங்கரதாசு சுவாமிகள் நவாப் ராசமாணிக்கம் ஆகியோர் மேடைக்கலை புத்துணர்ச்சி பெற செய்த உழைப்பும் சிந்திய வியர்வையும் இந்நூற்றாண்டில் வீணாகாமல் நாடகக் கலைக்கு ஒரு விடிவு ஏற்பட்டு உள்ளது எனலாம்.

இந்நூற்றாண்டில் படிக்கும் நாடக இலக்கியமும் சீரான வளர்ச்சியைச் சிறப்பாகப் பெற்று வருகிறது. பல்கலைக்கழகங்களில் கல்லூரிகளில் பாடத்திட்டங்களில் நாடகம் என்ற ஒரு பிரிவு ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளது. நாடகங்கள் எம்.பில்., பி.எச் டி. போன்ற ஆய்வுப் பட்டங்களுக்கு ஆய்வுத்தலைப்புக்களாகக் கொடுக்கப்பெற்று ஆராயப் பெற்று வருகின்றன. பல்கலைக் கழகங்களில் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுகள் நாடகத் துறைக்கு ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத்தில் தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள் பெயரால் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பல்கலைக்கழகங்களில் பதிப்புத்துறை நாடகத் தொடர்பான

ஒத்துழைப்புக்களையும் நல்கி வருகின்றது. ஆய்வுகளையும் சொற்பொழிவுகளையும் வெளியிடுவதில் அக்கரை கொண்டு உள்ளன.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகத்திற்குத் தனித்துறை ஏற்படுத்தப் பெற்றுள்ளது. தமிழகப் புத்தகவெளியீட்டாளரும் பத்திரிக்கையாளர்களும் நாடக நூல்களை வெளியிடுவதில் காட்டிய தயக்கத்தைத் திரும்பப் பெற்றுவிட்டனர். நல்ல நாடக நூல்கள், நாடகங்கள் ஆண்டு தோறும் வந்து கொண்டிருக்கின்றன.

தொலைக்காட்சியில் பார்க்கும் நாடகத்திற்குத் தமிழகம் தழுவிய ஒரு மரியாதை ஏற்பட்டுள்ளது. விளம்பர நிறுவனங்கள் தம் விளம்பரத்தைத் தம் நிறுவனத்தின் சிறப்பினை வெளிப் படுத்த நாடகங்களைப் பல்லாயிரம் செலவில் ஒளிபரப்புவதைச் சிறந்த ஒரு கருவியாகக் கொண்டுள்ளன. குறிப்பிட்ட நேரங் களில் குறிப்பிட்ட நாளில் ஒளிபரப்பப்படும் நாடகங்களை ஒவ் வொருவரும் தம் இல்லங்களில் குடும்பத்துடன் கண்டு களிக்கும் திருப்பம் இப்போது ஏற்பட்டுள்ளது.

ஆதிக்கப் போக்குகளையும் அதிகாரவர்க்கத்தையும் முறி யடிக்கவும், ஒப்பனைகளற்ற உண்மை நாடகம் தற்போது வளர்ந்துவரும் வளர்ச்சி புதுக்கவிதையை நினைவூட்டுகிறது. நாடகம் ஒரு கவின் மிகு கலை என்ற அடிப்படை ஆயுள் ரேகையை அழித்துக் கருத்தை வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஒரு கலையாக இருந்தால் போதுமானது என்ற புதிய கீறல் ஏற் பட்டு நிஜ நாடகம் என்பதும் ஒரு புது ரேகையாகி விட்டது.

இப்படிப்பட்ட பூரித்த வளர்ச்சி அடைந்துள்ள இவ்வேளை யில் நாடகக்கலையின் பல்வேறு வகைகளும்வளர்ச்சியும் சிறப்புக் கூறுகளும் எம் நாடகச் சிற்றறிவிற்கு எட்டிய வகையில் தொகுத்துத் திரட்டி ஆராயப்பெற்றுள்ளன. இவ்வாய்வில் தமிழில் நாடகத்தோற்றத்தை அறியும் ஒவ்வொருவரும்உலகில் நாடகத்தோற்றம் எவ்வாறு இருந்தது என்பதனை அறிய வேண்டும் என்பதற்காகத் தரப்பட்ட நாடகச் செய்திகள்அரிய

தொரு திரட்டுப்பால் எனலாம். உலகில் பல மொழிகளில் நாடக இலக்கியங்களும், மேடை நாடகங்களும் சரியான வடிவம் பெற்றிருந்த வேளையில் தமிழ்மொழி வரலாற்றில் அவ்வடிவமும் வனப்பும் ஏன் இல்லை என்பது இவ்வாய்வில் கண்டு பிடித்துச் சொல்லப்பட்டுள்ளது. தமிழ்மொழிப் பிறப்போடு இணைத்துப் பேசப்படும் அகத்தியர் காலம் முதல் இந்நூற்றாண்டில் மேடையில் பட்டொளி வீசிப்புகழடைந்துள்ள நாடக நடிகர்கள் வரை ஒன்பது காலக் கட்டங்களாகப் பிரித்து ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும் இந்நாடகக்கலை விளர்ச்சியடைய எவ்வாறு தனித்துத் தளர் நடை போட்டது, தளிர்விட்டது, பூத்துக் கனிந்தது என்று வரலாற்றுப்பார்வை செலுத்தப் பட்டுள்ளது. நாடக வகைகளாக மேலும் பல சொல்லத் தக்கவைகளாக இருந்தாலும் சொல்லப்பட்ட ஒன்பது நாடக வகைகளும் சுவை பானவை. நாடகம் இனி நலியாது என்பதனை மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள், செய்யுள் நாடகங்கள் என்ற தலைப்பில் எழுதப்பட்ட கட்டுரைகள் நம்பிக்கையூட்டும் நாடக உறுப்புகள் என்று ஆராயப்பட்ட பெருந்தலைப்புக்கு உட்பட்ட பிரிவுகள் பெரும்பாலும் மேடை நாடகத்தை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டதாகும். நாடகம் ஒரு கூட்டுறவுக் கலை என்பதனை மெய்க்கீர்த்தி என இது விளங்கும் இப்பகுதியில் படைப்பிலக்கியங்கள் உலகில் எம்முனையில் தோன்றினாலும் கரு என்று ஆராயப் பெற்ற தலைப்பினைத் தாண்டிப் படைக்க முடியாது என்பதனை நமக்குத் தெரிவிக்கும் ஒரு புதிய செய்தியாகும் மேடை நாடகத்தில் மாற்றங்களும் மறைவுகளும் உள்ளன என்பதனை இப்பகுதி நமக்கு இனிக்கச் சொல்லும் தேனடையாகும்.

அரசியல், பொருளாதாரம், மொழி, கல்வி போன்ற துறைகளில் மேம்பாட்டிற்கு உழைத்தவர் பட்டியல் என்று போட்டுப் பார்த்து நிறைவடைவது போலத் தொன்மைக் கலையான நாடகத்திற்கு உரமாகவும் ஊட்டமாகவும் தம் உயிரையும் உழைப்பையும் நல்கிய மெழுகுவர்த்தியனைய சில நாடகப் பெரியார்கள் மட்டும் இங்கே அடையாளம் காட்டப் பெற்று. உள்ளனர். மகாத்மா இல்லாத நாடகத்தை நினைத்துப் பார்ப்பதும் இந்த நாடக ஆத்மாக்கள் இல்லாத நாடகத்தை

நினைத்துப் பார்ப்பதும் ஒன்றுதான். நாடகக் கலையின் மீது இவர்கள் செலுத்திய காதல் தான் பல புதிய நாடகவாணர் களையும் நாடக மேதைகளேயும், நாடக வேந்தர்களையும் தோன்றிட வழி வகுத்திருக்கிறது. இப்பெரியார்கள் தோன்றிய நாடகத் திசையெல்லாம் நாம் வீழ்ந்து வணக்கம் சொன்னாலே நாடக ஆற்றல் நம்மிடமும் பெருக்கெடுக்கும்.

ஆய்வு முடிவுகள் அறிவியலில் சில பிரிவுகளைத்தவிர பிற துறைகளில் மாறக்கூடியது என்பர். ஆய்வுக் கருத்தில் சொல்லப் பட்ட முடிவுகள் நான் 1977 ஆம் ஆண்டு இவ்வாய்வில் தோய்ந்த பொழுது தெளிந்த முடிவுகளாகும். முடிவுரையில் சொல்லப் பட்ட திட்டங்களும், ஆய்வை முடித்து பணிக்கும் பொழுது அப்பொழுது, சரியானவைகளாக மனத்திற்குப் பட்டவைகளாகும். கிட்டத்தட்ட பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் கழித்து வருகின்ற இவ்வாய்வேட்டில் இன்றைய (1987) நாடகத் துறையின் வனப்புகள் தோற்றமளிக்கவில்லை என்றும் வடுக்கள் தென் படுகின்றன என்றும் யாரும் குறைபட்டுக் கொள்ளக்கூடாது.

பின்னிணைப்பில் தரப்பட்ட இருபது அரிய செய்திகளும் நாடக வாணர்களுக்கு நல்விருந்தாகும். உலகம் முழுவதும் உள்ள இப்பொதுக் கலையை தமிழ் நாடகக் கலையோடு ஒப்பிட்டு ஆராயலாம். இன்னும் எண்ணற்றவர்கள் முனைவர் பட்டம் பெறக் கூடிய களங்கள் இத்துறையில் நிரம்ப உள்ளன உதாரணமாக நாடகங்களின் உரையாடல்கள் (வசனம்) என்ற தலைப்பில் ஒருவர் முனைவர் பட்டம் பெறலாம் நாடகங்களின். கரு (Theme) என்ற தலைப்பில் இன்னொருவர் முனைவர் பட்டம் பெறலாம். இப்படிப் பல கோணங்களில் அணுகிப் பார்க்கக் கூடிய இமாலயக்கலை நாடகக் கலையாகும்.

இதுவரை அறுநூறு நூல்களுக்குமேல் வெளியிடப்பட்டுள்ள பல்கலைக்கழக வெயீட்டுத்துறை ஆய்வேடுகளைப் பன்னெடுங் காலமாக வெளியிடுவதனைக் கொண்டுள்ளது. சிறப்பான பணி யாகக் கொண்டு இதற்கு முன் கடந்த 50 ஆண்டுகளாக உழவியல், அறிவியல், மொழியியல் போன்ற துறைகளில் டாக்டர் பட்டம் பெற்றவர்களின் ஆய்வேடுகளை அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக ஆட்சிக்குழு வெளியீட்டுத்

துறை வழியாக வெளியிட அனுமதி கொடுத்திருக்கிறது. அவ்வகையில் தமிழ் முனைவர் பட்ட ஆய்வேடுகள் பல வெளிவந்துள்ளன. அம்மரபினைப் பின்பற்றி இவ்வாய்வேட்டைப் பல்கலைக் கழகம் வெளியிட நினைத்த போது, ஈன்ற பொழுதினும் பெரிதுவந்தேன்.

நாடகத் துறையில் முனைவர் பட்டம்பெற, நான் முயன்ற பொழுது எனது நெறியாளராக பேராசிரியர் டாக்டர் ச. அகத்தியலிங்கம் அவர்கள் (துணைவேந்தர், தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம்) பொறுப்பேற்று தன்னலம் பாராது, கண்துஞ்சாது, குறுகிய காலத்திற்குள் பணிக்க கருணை காட்டினார்கள். நெறியாளரான அப்பெருமகனாரை தாயுமானவராக நினைந்து நன்றி கூறுகின்றேன்.

பணிவு, கனிவு துணிவு என்ற முச்சீலங்களின் கொள்கைக் கோமானாக விளங்கிய தமிழ்நாட்டுத் தவப்புதல்வர், தமிழிசைக் காவலர், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இணைவேந்தர் அமரர், டாக்டர் முத்தையவேள் அவர்கள், நான் முனைவர் பட்டம் பெற வேண்டும் என்று காணும் போதெல்லாம் ஊக்குவித்து பெற்ற ஞான்று பெரிதுவந்து, பெரும் பதவிகளையும் அடுக்கிக் காட்டினார்கள். அத்தகைய தமிழிசைக் காவலரான ஆரையுமே உறவாக அணைக்கும் அமரர் முத்தையவேள் பெரியோனுக்கு இந்நூலைக் காணிக்கையாக்கி வணங்கி மகிழ்கிறேன்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக வெளியீட்டுக் குழுவின் பரிந்துரைக் கேற்ப ஆட்சிக்குழு இந்நூலை வெளியிட இசைந்தமைக்கு எஞ்ஞான்றும் நன்றியுடையேன். இந்நூல் வெளிவர பேருதவியாக இருந்த பல்கலைக்கழக வெளியீட்டுத்துறைப் பொறுப்பாளர் திரு. இலக்குமணன், தமிழ்த்துறை வெளியீட்டுப் பொறுப்பாளர் டாக்டர் வெ. பழநியப்பன், திருத்தப்படிகளை அவ்வப்போது நன்கு திருத்தம் செய்து அச்சகத்திற்குக் கொடுத்த திருத்தப் புலவர் திரு. சோம. இளவரசு, வனப்புடன் அச்சிட்ட இராமகிருஷ்ணா அச்சுக்கூட உரிமையார் திரு. ச. பரமசிவம் ஆகியோர் என் நெஞ்சில் எப்பொழுதும் நிற்பர்.

வாழிய அண்ணாமலைக் கலைக்கழகம்

அண்ணாமலைநகர்

டாக்டர் ஆறு. அழகப்பன்

9—11—87

உள்ளுறை

இயல் எண்	தலைப்பு	பக்கம்
	முன்னுரை	1—16
1.	உலகில் நாடகத் தோற்றமும் தமிழ் நாடக வரலாற்றுத் தொடக்கமும்	17—54
	அ. உலகில் நாடகத் தோற்றம்	19
	ஆ. தமிழில் நாடகத் தோற்றம்	26
2.	தமிழ் இலக்கண இலக்கிய வரலாற்றில் நாடகங்கள் அல்லது நாடகக் கூறுகள் ஒரு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்	55—249
	அ. அகத்தியர் காலத்தில் நாடகம்	58
	ஆ. தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடகம்	59
	இ. சங்ககாலத்தில் நாடகம்	66
	ஈ. சங்கமருவிய காலத்தில் நாடகம்	76
	உ. பல்லவர் காலத்தில் நாடகம்	113
	ஊ. சோழர் காலத்தில் நாடகம்	123
	எ. நாயக்கர் மராத்தியர் காலத்தில் நாடகம்	168
	ஏ. ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நாடகம்	200
	ஐ. விடுதலைக்குப் பின் நாடகம்	228
3.	நாடக வகைகள்	251—422
	1. தெருக்கூத்து	255
	2. குழந்தைகள் நாடகம்	263
	3 வானொலி நாடகம்	287
	4. மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்	302
	5. மேடைநாடகம்	367
	6. அமெச்சூர் நாடகம்	378
	7. தேசிய நாடகம்	387
	8. ஓரங்க நாடகம்	395
	9. செய்யுள் நாடகம்	398

4. மேடை நாடக உறுப்புகளின் பரிணாம வளர்ச்சிகள் 423—510

அ. அரங்கம் 428
ஆ. இடம் 443
இ. நேரம் 445
ஈ. காட்சியமைப்பு 448
உ. ஒளி 452
ஊ ஒப்பனை 456
எ. கரு 459
ஏ. வசனம் 478
ஐ. பாடல் 483
ஒ. நடிகர்கள் 489
ஓ. பெண்கள் 494
ஔ. பாத்திரங்கள் 498
ஃ நடிப்பு 499
க. பின்பாட்டு 501
ங. நிர்வாகம் 502
ச. பார்வையாளர்கள் 509

5. நாடகத்துறைக்குப் புதுமை செய்தவர்கள் 511

1. பரிதிமாற்கலைஞர் 514
2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 524
3. நவாப் கோவிந்தசாமி ராவ் 527
4. தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் 528
5. விசுவநாததாஸ் 529
6. எம். கந்தசாமி முதலியார் 532
7. சி. கன்னையா நாயுடு 534
8. எஸ். ஜி. கிட்டப்பா 538
9. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 542
10. என். எஸ். கிருஷ்ணன் 548
11. சி என். அண்ணாதுரை 550
12. டி. கே. சண்முகம் 557
13. நவாப் இராசமாணிக்கம் 564
14. எம். ஆர். இராதா 566

6. ஆய்வுக் கருத்து 573—581

முடிவுரை 583—592

பின்னிணைப்பு 593—766

1. பெங்களூர் தமிழ்ச்சங்கம் நடத்திய நாடக விழாக்கள் 595—596

2. சென்னை ராஜா அண்ணாமலை மன்றம், நாடகக்கட்டணம் 597

3. சென்னை ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் ஆகஸ்ட் மாதம் நடைபெற்ற நாடகங்கள் 598—600

4. கல்லாக் காதல் நாடகம் 601—602

5. வேங்கைமான்-நாடகம் 603—610

6. உலகப் புகழ் பெற்ற நாடக ஆசிரியர்கள் 611—636

7. உலகப் புகழ்பெற்ற நாடகங்கள் 637—655

8. இராம நாடகக் கீர்த்தனை 656 – 661

9. நாடக நூல்கள் விலைப்பட்டியல் 662—664

10. பழம்பெரும் நடிக நடிகையர் 665—667

11. நாடக சபைகள், நாடகப் புரவலர்கள் 668—673

12. தற்கால நாடக ஆசிரியர்களும், அவர்கள் எழுதிய நாடகங்களும் 674—680

13. மதுரைப் பல்கலைக்கழக அறக்கட்டளை நாடகச் சொற்பொழிவுகள் 681

14. தெருக்கூத்துக் கலைஞர் திரு: நடேசத்தம்பிரான் பேட்டி 682 — 686

15. சென்னை நாடகக் குழுக்கள் 687—688

16. வசனம் 689—727

17. இசை நாடகம் 728—731

18. நடிகனுக்குத் தேவையான பதினெட்டு குணங்கள் 732

19. இயல் இசை நாடக மன்றத்தால் பாராட்டப் பெற்ற நாடக வாணர்கள் 733—736

20. சென்னை, ராஜா தமிழிசைச்சங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் 737

துணை நூல்கள் 767—798

—:சுருக்கக் குறியீட்டு விளக்கம்:—

அகத் — தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம் அகத்திணையியல்
அகம் — அகநானூறு
அடியா உரை — அடியார்க்கு நல்லார் உரை
ஆளுடை மும்மணி — ஆளுடைய பிள்ளையார் மும்மணிக் கோவை
ஐந்.எ — ஐந்திணை எழுபது
கம்ப — கம்பராமாயணம்
கம்ப. கிட்கிந்தா — கம்பராமாயணம் கிட்கிந்தாகாண்டம்
கார்கால — கார்காலப்படலம்
கம்ப சுந்தர சூடா — கம்பராமாயணம், சுந்தரகாண்டம், சூடாமணிப்படலம்
கம்ப. நகர — கம்பராமாயணம், பாலகாண்டம், நகரப் படலம்
கம்ப பால.நாட்டு — கம்பராமாயணம் பாலகாண்டம், நாட்டுப் படலம்
கலி — கலித்தொகை
கலிங்க — கலிங்கத்துப்பரணி
கும்பே குற — கும்பேசர் குறவஞ்சி
குறுந் — குறுந்தொகை
சம் தேவா — திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்
சிலம்பு — சிலப்பதிகாரம்
சிலம்பு.அடி.உரை — சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரைப்பாயிரம்
சிலம்பு. ஆய்ச்சி — சிலப்பதிகாரம், ஆய்ச்சியர் குரவை
சிலம்பு. கடல் — சிலப்பதிகாரம், கடலாடுகாதை
சீவக — சீவகசிந்தாமணி
திணைமாலை நூற் — திணைமாலை நூற்றைம்பது
திரி — திரிகடுகம்
திருக் — திருக்குறள்
திருக்குற்றால — திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி
திருநா. தே — திருநாவுக்கரசர் தேவாரம்
திருமுரு — திருமுருகாற்றுப்படை

திருவா.திருச்	—	திருவாசகம், திருச்சதகம்
திருவிடைநொண்டி	—	திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம்
திருவெம்	—	திருவாசகம், திருவெம்பாவை
தொல்.	—	தொல்காப்பியம்
தொல்.அகத்	—	தொல்காப்பியம், அகத்திணையியல்
தொல்.செய்	—	தொல்காப்பியம் செய்யுளியல்
தொல் பொருள். புறத்	—	தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம் புறத்திணையியல்
தொல். பொருள், மெய்	—	தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம் மெய்ப்பாட்டியல்
நாடக	—	நாடகவியல்
நாலாயிரம்	—	நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம்
நான்மணி	—	நான்மணிக் கடிகை
பட்டின	—	பட்டினப்பாலை
பதிற்	—	பதிற்றுப்பத்து
பரி	—	பரிபாடல்
பன்னிரு	—	பன்னிரு பாட்டியல்
பிங்க	—	பிங்கலந்தை
புறம்	—	புறநானூறு
பெரிய	—	பெரியபுராணம்
பெருங்	—	பெருங்காதை
பெரும்பாண்	—	பெரும்பாணாற்றுப் படை
மணி	—	மணிமேகலை
மலைபடு	—	மலைபடுகடாம்
முக் பள்ளு	—	முக்கூடற்பள்ளு
வில்லி	—	வில்லிபாரதம்

முன்னுரை

இயற்றமிழ் நூல்கள் பெருகியுள்ளன. இசைத் தமிழாய்வுகளும் வளர்ந்துள்ளன. நாடகத் தமிழாய்வே குழந்தைப் பருவத்தில் உள்ளது. நாடகத் தமிழ் பற்றிய ஆய்வு இயல், இசை என்னும் இரண்டும் பற்றிய ஆய்வாகும். ஆதலால் நாடகத் தமிழ் பற்றி ஆய்ந்தால் அவ்வாய்வு முத்தமிழும் பற்றிய ஆய்வாக அமையும் என்று கூறலாம்.

முன்னுரை

''தமிழ் நாடகம் – தோற்றமும் வளர்ச்சியும்'' என்ற தலைப்பில் ஆய்வு முழுமையடையும் பொழுது, ஒரு துறையின் இலக்கிய வரலாறு தெளிவாகவும் செம்மையாகவும் அமைந்த சிறப்பினை அடையும் என்பதில் யாருக்கும் கருத்து வேற்றுமை இல்லை. ஆய்வுகளுக்கு எடுத்துக் கொள்ளும் தலைப்புக்கள் ஒருவகையில் தமிழ்ப் பணியாகவும் தொண்டாகவும் இருத்தல் வேண்டும். அவ்வாய்வுகள், பின்வரும் வழி ஆய்வாளர்களுக்கு வழி காட்டியாக இருத்தல் வேண்டும். ஓர் ஆய்வு மற்றொரு ஆய்வுக்கு வித்தாக வேண்டும். விளங்காத மறைபொருள் அவ்வாய்வால் வெள்ளிடை மலையாக வேண்டும். இவ்வெண்ண அலைகளில் தான் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டது.

இவ்வாய்வைப் பற்றி ஆராய்பவர்களுக்கு ''முத்தமிழ்'' என்ற சொல் தப்பமுடியாது. சைவ சமயம் என்று சொல்லும் போது ''மும்மலங்கள்'' உள்ளத்தில் வருவதுபோல் தமிழ் என்று கூறும்போது ''முத்தமிழ்'' என்பதும் தொடர்ந்து வருகின்றது. ''ஆங்கிலம்'' பழைய ஆங்கிலம், இடைக்கால ஆங்கிலம், இக்கால ஆங்கிலம் என்று பிரிக்கப்படுகிறது. ஆனால் தமிழ் மொழி, கால வரலாற்றின் அடிப்படையில் பிரிக்கப்படாமல், கலைகளையும் கருத்துக்களையும் இணைத்து மூன்று பிரிவுகளாகப் பன்னெடுங்காலமாகக் கூறப்பட்டு வருகிறது. மொழியில் கலைக்கூறுகள் கொண்ட இப்பிரிவு, எப்பொழுது எவ்வாறு தோன்றியது என்று ஆய்ந்து அறிவது, நுங்கினைச் சீவியதும் தெரியும் மூன்று கண்கள் போல மகிழ்வினைத் தரக்கூடியதாக இருக்கும்.

முத்தமிழ்

தொல்காப்பியருக்கு முற்பட்ட அகத்தியர் காலத்திலேயே மூவகைத் தமிழும் வழங்கி வந்தன எனவும் அவரால் இயற்றப்பட்ட அகத்தியம் முத்தமிழுக்கும் இலக்கணம்

வகுத்துரைப்பது எனவும் பண்டைத் தமிழ் உரையாசிரியர்கள் கருதுகின்றனர். சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழ் இலக்கணத்திற்கு இலக்கியமாக அமைந்து விளங்குகிறது என்பதை அடியார்க்கு நல்லார் உரைவழியே[1] அறிகின்ரேம். இவற்ருல் முத்தமிழ் என்ற பிரிவின் பழைமை பெறப்படும்.

மனக்கருத்தின் அமைதியே இயற்றமிழ். வாய் ஒலியின் அமைதியே இசைத்தமிழ். மெய்யின் விளக்கமே கூத்துத் தமிழ். இவ்வாறு உயிர் முத்திறத்தாலும் தன் இயல்பை வெளிப் படுத்தும் நிலையில் சிறப்பாக விளங்குவன முத்தமிழாம்.

முத்தமிழ் என்ற பாகுபாடு வழக்கில் இருந்த போதிலும், அச் சொல் வழக்கு, இலக்கியங்களில் இடம் பெற்ற நிலை எப் பொழுது ஏற்பட்டதென அறிதல் வேண்டத்தக்க ஒன்றாம்.

தொகை நூல்களுள் இறுதியாகத் தொகுக்கப்பட்டதெனக் கருதப்படும் பரிபாடலில்,

''தெரிமாண் தமிழ்மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்
பரிமா நிரையிற் பரந்தன்று வையை''

என முத்தமிழ்பற்றி வருகிறது. இவ்வடிகள் பரிபாடலைச் சேர்ந்தன என்பது, திருக்குறள் நுண் பொருள் மாலையால் தெரிகின்றது.

சேர நாட்டுச் செல்வர் இளங்கோவடிகளால் இயற்றப் பட்ட சிலப்பதிகாரம் மூன்று தமிழும் விரவப் பெற்றிருத்தலின் ''முத்தமிழ்க் காப்பியம்'' எனப் பாராட்டப்பட்டது. இதனை,

''பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடற் குரையின்று
எழுதத் துணிவதே யான்'' (சிலம்பு. உரைப்பாயிரம்)

''சோற்றுச் செருக்கல்ல வோதமிழ் மூன்றுரை
சொல்வித்ததே'' (சிலம்பு. அடியார்க்கு நல்லார் உரைச் சிறப்புப்பாயிரம்-3)

என்ற வரிகளால் உணருகிறோம்.

---

1. சிலம்பு. உ.வே சா. பதிப்பு (1960) அடியா. உரை 3:158-9 பக். 120

தேவார காலத்தில் ''முத்தமிழ்'' என்ற சொல்லாட்சி வழங்கப் பெற்றுள்ளது. எந்நாட்டவர்க்கும் இறைவனாகிய தென்னாட்டுச் சிவபரம்பொருளை,

''மூலநோய் தீர்க்கும் முதல்வன் கண்டாய்
முத்தமிழும்நான் மறையும் ஆனான் கண்டாய்''
(திருநா. தேவா. 2321)

எனப் பாடுகிருர் கி. பி. 7ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் வாழ்ந்த நாவுக்கரசர்.

பிங்கலர் தமது நிகண்டு நூலில்,

''இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத் தமிழ்என
வகைப்படச் சாற்றினர் மதியுணர்ந் தோரே''
(பிங்க. 1332)

என இதனை வகுத்துரைக்கின்றார்.

கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டினரான கம்பர் தம் காவியத்தில்,

''முத்தமிழ்த்துறை யின்முறை போகிய
உத்தமக்கவி கட்கொன் றுணர்த்துவன்''
(கம்ப. பால. தற். 1)

என்பர். அருந்தமிழ் மூதாட்டி ஒளவையார், நீதிநூலில் துங்கக் கரிமுகத்துத் தூமணியை நோக்கி,

''சங்கத் தமிழ்மூன்றும் தா'' (நல்வழி. கடவுள்)

என வேண்டுகிறார். கி. பி. 12ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த நம்பியாண்டார் நம்பிகளும்.

''வெண்முத் தமிழ்வயல்சூழ் வீங்குபுனற்-காழியே
நண்முத் தமிழ்பயந்தான் ஊர்''
(ஆளுடை. மும்மணி 23)

எனப் பாடியுள்ளார்.

பின் வந்த இலக்கியங்களில் இவ் வழக்குப் பயின்று வந்துள்ளது.

இதுவரை கிடைத்துள்ள தமிழ் நூல்களில் பரிபாடலில் வரும் ''மும்மைத் தமிழ்'' என்ற இவ்வழக்கே மிகப் பழைமை

யாகத் தெரியவருகின்றது. இதற்கு முற்பட்டு இச் சொல்லாட்சி கிடைக்கப் பெறவில்லை. காலத்தால் முற்பட்ட மற்ற சங்க நூல்களில் ''முத்தமிழ்'' என்ற பாகுபாடு சுட்டப்படவில்லை. தொல்காப்பியத்திலும் இவ்வழக்கு எடுத்தாளப்படவில்லை.

பரிபாடலில்,

''நல்லாள் கரைநிற்ப நான் குளித்த பைந்தடத்து''
(பரி. 6:87)

என ''நான்'' என்னும் சொல்லாட்சி வந்துள்ளமையால் இது கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டளவில் தொகுக்கப்பட்டது எனச் கொள்வதே பொருத்தமாகும்.

எனவே இவற்றை எல்லாம் வைத்து நோக்குமிடத்துத் தமிழ் மூவகைப்பட்டதென்ற கொள்கை, கி. பி. 5 ஆம் நூற்றாண்டளவில் தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று முடிவு கட்டலாம். அன்று பிரித்தறியப்பட்ட இம் மூவகைப் பிரிவு இன்று வரை வழக்கில் இருந்து வருவதாகவே வரலாற்றில் அறிகின்றோம். இன்று முத்தமிழ் வாழ்க என்ற முழக்கமும் முத்தமிழ்ப் பாட்டரங்கங்கள், முத்தமிழ் மாநாடுகள், கல்விக் கழகங்களில் முத்தமிழ்ப் பிரிவுகளுக்குத் தனித்தனி நாட்களில் விழாக்கள் முதலியன நடைபெறவும் காண்கிறோம்.

நாடகத் தமிழை வளர்ப்பதற்கென்று தமிழ் வாணர்கள் தனித்தனி நாடகக் கழகங்களும் அரசியலார் நாடகச் சங்கங்களும் ஏற்படுத்தியுள்ளனர். சமயக்குரவர் நால்வர், பன்னிரு ஆழ்வார்கள், முக்கனிகள் என்றெல்லாம் குறிப்பிடும்பொழுது ஏற்படும் பிரிவுத்தெளிவு, இப்பொழுது முத்தமிழ் என்று குறிப்பிடும்பொழுது அனைவருக்கும் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

நாடக ஆய்வு

நாடகவாணர்களால் பண்டு தொட்டு இன்றுவரை இத் தமிழ் வளர்க்கப்பட்டு வந்தது என்பதனைக் காலங்கள் நமக்குக் காட்டுகின்றன. நாடகத்துறை அறிஞர்களால் ஆராயப்பட்டு வருகின்ற ஒரு துறையாக நாடகத்தமிழ் இக்காலத்தில் ஒரு

திருப்பத்தைப் பெற்றுள்ளது. நல்ல நூல்கள் பல இத்துறை பற்றி வெளிவந்துள்ளன. ஆய்வுப்பட்டங்களுக்கு இத்துறையை எடுத்துப் பலர் ஆராய்ந்தது, இத் துறையைப் பொறுத்த வரையில் வரவேற்கத்தக்க முன்னேற்றமாகும். ''டாக்டர்'' பட்ட ஆய்விற்குத் திரு ஏ. என். பெருமாள் ''பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களையும்'', திரு ஏ.ஜனார்த்தனம் ''அறிஞர் அண்ணாதுரை நாடகங்களையும்'' திரு. குமாரவேல் அவர்கள் ''தமிழ் இலக்கியங்களில் நாடகங்கள்'' என்ற தலைப்பில் பொதுவாக நாடகங்களையும் ஆராய்ச்சி செய்துள்ளனர். திரு மு. அருணாசலம் என்பார் ''பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நாடகங்கள்'' என்ற தலைப்பில் எம். லிட். பட்டத்திற்கு ஆய்வுசெய்துள்ளார். மேலும் பலர் பல தலைப்புக்களில் ஆய்வு நடத்தி வருகின்றனர்.

நாடகத்துறையைப் பற்றி வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்தில் ஆய்ந்த நல்ல பல நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவைகளில் குறிப்பிடத்தக்கன பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் ''நாடகத்தமிழ்'' ''நாடக மேடை நினைவுகள்'' (ஆறு பாகம்), திரு. வி. கோ. சூ அவர்களின் ''நாடக இயல்'', திரு. ஔவை சண்முகம்அவர்களின் ''நாடக்கலை'' ''எனது நாடகவாழ்க்கை'', ''திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்'', ஔவை சண்முகம் அவர்களின் ''மணிவிழா மலர்கள்'', திரு. எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம் அவர்களின் ''நாடக வரலாறு'', திரு. ராரணதுரைக்கண்ணன் அவர்களின் ''தமிழில் நாடகம்'' முதலியன ஆகும். இந்நூல்களில் வந்துள்ள செய்திகள் இத் துறையைப் பற்றி ஆய்பவர்களுக்கு அமிழ்தென்பதில் ஐயமில்லை.

இவ்வமிழ்தங்கள் உண்டும், பிற குறிப்புகள் கண்டும் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளது. இவ்வாய்வில் தனித்தும் இணைத்தும், பிரித்தும் ஆராயவேண்டிய ஆய்வுகள் என்று கருதி இலங்கை, மலேசிய நாடகங்கள் ஆராயப்படவில்லை. தமிழ் நாடகக்கலை மட்டும் தொகுத்தும் வகுத்தும் தரப்பட்டுள்ளது.

இக்கலை இலக்கியம், மேடை என்ற இரு பெரும் பிரிவுகளை உடையதாதலால் இரண்டையும் பிரித்து ஒன்றுடன்

ஒன்று குழப்பமும் மயக்கமுமின்றித் தெளிவுபடுத்த ஆராய்ச்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளது. தமிழ் நாடகத்தை ஆராய்ந்திடும் வேளையில் தன்னினம் முடித்தல் என்னும் உத்திக்கேற்பப் பிற நாடுகளில் நாடகக் கலையின் தோற்றம் பற்றிய செய்திகளும் தரப்பட்டுள்ளன.

இயற்றமிழ் நூல்கள் பெருகியுள்ளன. இசைத் தமிழாய்வுகளும் வளர்ந்துள்ளன. நாடகத் தமிழாய்வே குழந்தைப் பருவத்தில் உள்ளது. நாடகத்தமிழ் பற்றிய ஆய்வு இயல், இசை என்னும் இரண்டும் பற்றிய ஆய்வாகும். ஆதலால் நாடகத் தமிழ் பற்றி ஆய்ந்தால் அவ்வாய்வு முத்தமிழும் பற்றிய ஆய்வாக அமையும் என்று கூறலாம்.

ஆய்வுக்குரிய களங்கள் பல்வகைப்படும். முதுகலை மாணவர் ஆய்வு, எம். லிட். பட்ட ஆய்வு, பிஎச். டி. பட்ட ஆய்வு ஆகிய பல்வேறு ஆய்வுகள் உள. இவற்றுள் பிஎச் டி. பட்ட ஆய்வுக்குரிய களம், விரிவுடையதாகவும் முடிவு கூறத்தக்க கூறுகள் கொண்டதாகவும் அவ்வாய்வில் நின்றுபல்வேறு ஆய்வுகள் கிளைத்துத் தோன்றுதற்குரிய ஆலமரமனையதாகவும் இருக்கவேண்டும் என்ற இப் பொதுப்போக்கின் அடிப்படையில் நோக்கினால் நான் எடுத்துக்கொண்ட ''தமிழ் நாடகம்—தோற்றமும் வளர்ச்சியும்'' எனும் தலைப்பு, ஆழமும் அகலமும் கொண்ட ஆய்வுக்களமாகும். இதற்கு முன் செய்த ஆய்வுகளின் அடிப்படையில் இத் தமிழ் பற்றித் தோன்றிய நூல்கள் இவ்வாய்வுக்கு மூலப் பொருட்கள். மேலும் நாடகத் தமிழ் பற்றி ஆய்வார்க்குப் பட்டறிவும் வேண்டும். புதினம் படைக்காதவர் புதினம் பற்றி ஆயலாம். இலக்கியம் இயற்றாதவர் இலக்கிய ஆய்வு செய்யலாம். ஆனால் நாடகத் தமிழ் பற்றிய ஆய்வு அத்தகையதன்று. இயற்றமிழுக்கில்லாத தனிச்சிறப்பு நாடகத்திற்கும் இசைக்கும் உண்டு. இவையிரண்டும் இலக்கிய வடிவமும் பெறுகின்றன. இலக்கிய வடிவம் பெறாமலும் வாழ்கின்றன. நாடகத் தமிழ் இலக்கியவடிவம் பெறும்போது இலக்கிய நாடகம் என்றும், அவ்வடிவம் பெறாமல் எல்லா மக்களுக்கும் கண்ணுக்கு விருந்தளிக்கும்போது மேடை நாடகம் என்றும் பெயர்பெறுகின்றது. இலக்கிய நாடகம்பற்றி ஆராயும் அறிஞ

ருக்கு இலக்கியப் புலமை மட்டுமிருந்தால் கூடப் போதும். மேடை நாடகமும் சேர்த்து ஆய வேண்டுமாயின் நாடகக்கலையில் பட்டறிவு இன்றியமையாதது. என்னுடைய ஆய்வு இலக்கிய நாடகமும், மேடை நாடகமும் பற்றியது. இளமை முதலே நாடகத்தின்பால் தணியா வேட்கையுடைய எனக்கு இந்நாடகத் தமிழாய்வு உரிய சிறப்பாய்வாகும். இலக்கிய நாடகங்கள் பல எழுதியும், மேடை நாடகங்கள் பல எழுதி நடித்தும், நாடகத்திற்கென்றே ''நாடகக் கலை'' என்னும் தனியிதழின் சிறப்பாசிரியராகப் பணியாற்றியும் அனுபவம் பெற்ற நான் நாடகத்தமிழ் பற்றி ஆய எடுத்துக்கொண்டேன்.

ஆய்வமைப்பு

இவ்வாய்வு, பரிணாம வளர்ச்சி காணும் சிறப்பாய்வு எனலாம். பரிணாம வளர்ச்சி என்பது, படிமுறை வளர்ச்சியாகும். ஒன்றிலிருந்து ஒன்று வளர்ந்து வாழ்வு பெறும் சிறப்பே பரிணாமம் எனப்படும். ''புல்லாகிப் பூடாய்'' எனச் சமய அடிப்படையில், உயிரின் பரிணாம வளர்ச்சியை மணிவாசகர் குறிப்பிடுவதுபோல் இலக்கியக்கண்ணோட்டத்திலும், மேடைக் கண்ணோட்டத்திலும் தமிழ் நாடகம் பற்றிய பரிணாம வளர்ச்சியை இவ்வாய்வுக் கட்டுரை ஆய்கின்றது.

தமிழ் நாடகம் - தோற்றமும் வளர்ச்சியும் எனும் தலைப்பில் ஆயப்பெறும் முதற் கட்டுரை இதுவேயாகும். தொல்காப்பியருக்கு முந்திய காலம் முதல் இன்றளவும் வளர்ந்து வந்துள்ள தமிழ் நாடகக் கலையைச் சரியான மதிப்பீட்டில் கணிக்கும் முதல் ஆய்வும் இது என்று கூறலாம். இக் காலப் பகுதிகளில் தோன்றிய நாடகம் பற்றி ஒவ்வொரு காலப்பகுதியும் தனித் தனி எடுத்துக்கொண்டு பலர் கட்டுரைகள் வரைந்துள்ளனர். ஆனால் ஒட்டுமொத்தமாக முழுக் கண்ணோட்டத்தில் பரிணாம அடிப்படையில் நோக்கும் கட்டுரை இதுவே எனலாம். அவ்வாறு நோக்கும்போதும் நாடகப்பிரிவான இலக்கிய நாடகம், மேடை நாடகம் என்னும் இருவகை அமைப்புக்களையும் சுட்டிக் கருத்துரைக்கும் ஆய்வுக் கட்டுரையாகவும் இக்கட்டுரை அமைந்துள்ளது.

இவ்வாய்வுக் கட்டுரை, ஆறு பிரிவுகளைக் கொண்டது.

1. நாடகத் தோற்றங்கள்
2. நாடகக் கூறுகள் - வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்
3. நாடக வகைகள்
4. மேடை நாடக உறுப்புக்கள்
5. நாடகத்துறைப் புதுமையாளர்கள்
6. ஆய்வுக் கருத்து

இவ் ஆறு பெருந்தலைப்புக்களும் பல்வேறு உட்பிரிவுகள் கொண்டன.

இவற்றில் நாடகத் தோற்றங்கள் என்ற முதல் தலைப்பு உலகில் நாடகத் தோற்றமும் தமிழ் நாடக வரலாற்றுத் தொடக்கமும் பற்றிய ஒப்பாய்வு போன்றது. தமிழிலக்கியத்தில் குறிப்பிட்ட ஒருநிலை காணப்படுமானால் அந்நிலை ஏற்பட்ட காலத்தில் பிறமொழி இலக்கியங்களில் அந்நிலை உண்டா என ஆய்தல், ஆய்வாளர்களின் கடமையாகும். இவ்வாறு ஆராய்ந்தால் அந்த நிலையின் பொதுத்தன்மை வெளிப்படும். இவ்வடிப்படையில் உலகின் நாடகத் தோற்றங்களை எடுத்துக்காட்டி, அத்தோற்ற அடிப்படையில், ஒருவரைப்போல் நடிக்கும் இயல்பூக்கமே நாடகத் தோற்றத்தின் நல்ல அடிப்படை என்பதனைக் குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

நாடகக்கலை, தெய்வத் தொடர்புடைய கலையாகவும், வீரத் தொடர்புடைய கலையாகவும் கருதப்பட்டது என்னும் கருத்து, இம் முதற் பகுதியில் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மேலும் விஞ்ஞான அறிவால் விளைந்த பரிணாமம் என்னும் படிமுறை வளர்ச்சி முறையில் நாடக வளர்ச்சியை நோக்கியுள்ளேன். இவ்வாறு ஒப்பிட்டு நோக்கிய முதலாய்வு இது என்று கூறலாம். மறைந்து போன நாடகத் தமிழ் பற்றிய குறிப்புக்களும் இம் முதற் கட்டுரையில் இடம் பெற்றுள்ளன. நாடகம் வளர்ந்த வரலாற்றைக் குறிப்பிடும்போது அதன்வாழ்வை-பரிணாமத்தை மூன்று கூறுகளாகப் பகுத்துள்ளேன். அவை: அ. கருத்துக்களை ஒருத்தி வெளிப்படுத்தும் தனி நாட்டியம். ஆ. ஒருத்தியே கதை

தழுவி ஆடும் கூத்து. இ. கதை தழுவிப் பலர் ஆடும் நாட்டியம். இம்முப்பிரிவுகளுமே ஒன்றின் ஒன்று வளர்ந்து வந்த தமிழ் நாடகத்தின் பரிணாமங்கள் என்பது இப் பிரிவின் ஆய்வில் பெற்ற உண்மைகள்.

நாடகக் கூறுகள் - வரலாற்றுக்கண்ணோட்டம் என்னும் இரண்டாம் தலைப்பு, தமிழ் இலக்கண இலக்கிய வரலாற்றில் நாடகங்கள் அல்லது நாடகக் கூறுகளை மதிப்பிடுவது. இது இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் பெருந் தலைப்புக்களுள் ஒன்றாகும். நாடகம் பல்வேறு அரசாட்சிக் காலங்களில் எவ்வண்ணம் இருந்தது என்பது இங்கு ஆராயப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் காலந் தொடங்கி இந்திய விடுதலைக்குப் பின்வரை அமைந்த காலம் வரை உள்ள குறிப்பிட்ட காலப் பகுதிகளைப் பின் வருமாறு வரலாற்று அடிப்படையில் பகுத்துக் கொள்வது பொருத்தமாகும்.

அ. அகத்தியர் காலத்தில் நாடகம்
ஆ. தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடகம்
இ. சங்க காலத்தில் நாடகம்
ஈ. சங்கம் மருவிய காலத்தில் நாடகம்
உ. பல்லவர் காலத்தில் நாடகம்
ஊ. சோழர் காலத்தில் நாடகம்
எ. நாயக்கர், மராத்தியர் காலத்தில் நாடகம்
ஏ. ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நாடகம்
ஐ. விடுதலைக்குப் பின் நாடகம்

இக் காலங்கள், தமிழக ஆட்சி முறையின்படி அமைந்த காலங்கள் ஆகும். இவற்றில் களப்பிரர் காலம் என்றும் இருண்ட காலம் என்றும் வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிடும் காலத்தில் தோன்றிய நூல்கள் பதினெண்கீழ்க்கணக்கில் சிலவும் பிறவும் ஆகும். இவற்றில் காணப்படும் நாடகக் குறிப்புக்களும் இருள் நிறைந்தனவாக உள்ளன. ஆதலின் இக் காலத்தினைத் தனித் தலைப்பிட்டுக் காட்டாமல் சங்கம் மருவிய காலத்தில் அடக்கிப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கில் நாடகம் எனக் குறித்துள்ளேன்.

இக் காலப் பகுதிகளில் சோழர் கால நாடகமும் ஆங்கிலேயர் கால நாடகமும் விரிவாக ஆயப்பெற்றுள்ளன. வரலாறும்கதையும் தழுவி வசனங்கலந்து எழுதப் பெற்ற முதல் நாடகம், பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் தோன்றியது என்னும் பெருமிதச் செய்தி, இக் காலப் பகுதியில் சிறப்பாகக் கணிக்கப் பெற்றுள்ளது. சோழர் காலக் கல்வெட்டுகள், நாட்டு வரலாற்றுக்கும் மொழி வரலாற்றுக்கும் மட்டுமே உரியன அல்ல; அவைகள் நாடக வரலாற்றுக்கும் உரியன என்னும் பேருண்மை, இவ்வாய்வுக் கட்டுரையால் நிலைநாட்டப் பெறுகின்றது. வீரமும் பக்தியும் இலக்கியமும் பெருக்கிய சோழமன்னர்கள், நாடகத்திற்குச் செய்த தொண்டுகள் அளப்பரியன. தலைக்கோல்கொடுத்தல், தலைக்கோலி என்னும் பட்டம் வழங்குதல் போன்ற நாடக ஊக்கங்கள், இளங்கோவடிகள் காலத்தில் இருந்து பின்னால் அரசியல் மாற்றங்களாலும் சமயக் கொள்கைகளாலும் வீழ்ச்சியடைய அவைகள் பிற்காலச் சோழர்களால் புத்துயிர் பெற்ற வரலாறு, இப் பகுதியிற் சுட்டப்பெறுகின்றது.

பழைய நாடக இலக்கியங்கள் இப்போது இல்லாமைக்குக் காரணம் கூறும் போது, அந் நாடகங்கள் அனலாலும் புனலாலும் பயில்வார் இன்மையாலும் அழிந்தன என்று கூறுதல் அவ்வளவு பொருத்தமானது அன்று எனச் சுட்டி, நாட்டியம் கலந்த மேடை நாடகக்கலை மிகச் சிறப்பாக இருந்தது என்றும் அதுவே நாடகம் என்று போற்றப்பட்டது என்றும் அதனாலேயே பிறநாடுகளில் தோன்றியதைப் போல நாடக இலக்கியங்கள் தனியே தோன்றவில்லையென்றும் கூறும் முடிவு, அறிஞர்களால் ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்க வலிமைவாய்ந்தது.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக் காலத்தில் ஏற்பட்ட நன்மைகளில் ஒன்று, நூல்களைப் பதிவு செய்தமையாகும். அவ்வாறு பதிவு செய்யப்பட்ட நூல்கள் 1867 முதல் 1930 வரை அமைந்த காலப் பகுதிகளுக்கு உரியன. இவைகளைச் சென்னையில் ஆவணக்களரி அலுவலகத்தில் தொகுத்து வைத்து இப்போது அத்தொகுப்பின் பட்டியல்கள் தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகத்தின் வழி

வெளியிடப்படுகின்றன. இப் பட்டியல்களின் தொகுதிகளை நோக்கினால் 1700 நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன. இவை தமிழ் நாடகம் பற்றி ஆய்வாருக்குப் பரிணாம வளர்ச்சி காண்பார்க்குக் கருத்துச் சுரங்கங்கள். இந்நாடகங்களையெல்லாம் இக் கட்டுரையில் மதிப்பீடு செய்து அக் காலத்தின் நாடகப்போக்கு, நாடக வளர்ச்சி, நாடகக் கரு பற்றி விளக்கியுள்ளேன். இவ்வகையில் கண்ணோட்டம் செலுத்திய முதல் ஆய்வும் இதுவேயாகும்.

மூன்றாவது கட்டுரை "நாடக வகைகள்" பற்றியது. இத்தலைப்பில் தெருக் கூத்து முதலாக ஒன்பது வகை நாடகப் பகுப்புக்கள் ஆயப்பெற்றுள்ளன.
அவை:-

1. தெருக்கூத்து
2. குழந்தைகள் நாடகம்
3. வானொலி நாடகம்
4. மொழி பெயர்ப்பு நாடகம்
5. மேடை நாடகம்
6. அமெச்சூர் நாடகம்
7. தேசிய நாடகம்
8. ஓரங்க நாடகம்
9. செய்யுள் நாடகம்

இவ்வகைகளில் குழந்தை நாடகம், வானொலி நாடகம், மொழிபெயர்ப்பு நாடகம், மேடை நாடகம் என்பன பற்றி அரிய விளக்கங்களும் குறிப்பிடத்தக்க மதிப்பீடுகளும் தந்துள்ளமை இக் கட்டுரையின் தனிச் சிறப்பாகும். நாடகம் பற்றி ஆயத் தொடங்குவாருக்கு இக் கட்டுரை பல்வேறு தலைப்புகளை நல்கும். ஓர் ஆய்வு பல்வேறு ஆய்வுகளுக்கு முன்னோடியாக அமைய வேண்டும் என்னும் முறையில் இந்நாடக வகையில் காட்டும் உட்பிரிவுகள் தனித்தனி ஆயத் தக்க வளமும் கூறுகளும் கொண்டன. அவற்றையெல்லாம் குறிப்பிட்டுக் கூறியுள்ளேன். இக் கட்டுரையில் மொழிபெயர்ப்பு

நாடகங்களே மிகுதியாகச் சுட்டப்படுகின்றன. ஒரு மொழியின் இலக்கிய வளத்திற்கு மொழிபெயர்ப்புச் செல்வமும் இன்றி யமையாதது. பிறநாட்டு நல்லறிஞர் சாத்திரங்கள் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட வேண்டும் என்பது மகாகவி பாரதியின் வேணவா. நாடகத் தமிழைப் பொறுத்த மட்டில் அதன்வளத் திற்கு மொழி பெயர்ப்புச் செல்வம் குறையாமல் நிறைந்துள் ளது. "தமிழில் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்" என்பது தனித் தலைப்பாக ஆயத்தக்க பெருமை சான்றது. இவ்வாய்வில் ஈடு படுவோர் ஒப்பாய்வாகவும் இதனைச் செய்யலாம்.

இக் கட்டுரையில் செய்யுள் நாடகத்தில் "மனோன்மணியம்" உயிரென இயக்குந் திறத்தை உள்ளபடி மதிப்பிட்டுள்ளேன். மேடைக் கலைக்குப் பம்மல் சம்பந்தனார் வளம் சேர்த்து வழி காட்டியது போல், செய்யுள் நாடகத்திற்குப் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை வளம் சேர்த்து வழி காட்டினார் என்பது என் முடிபு.

நான்காந் தலைப்பு "மேடைநாடக உறுப்புக்கள்" என்பதாகும். மேடை நாடகப் பயிற்சியுடைய எனக்கு இவ்வுறுப்புக்கள் பெற்ற பரிணாமம், வியப்புக் குரியதாகத் தோன்றுகின்றது. இத் தலைப்பில் மேடை நாடக உறுப்புக்களில் குறிப்பிடத்தக்க பதினாறு உறுப்புக்கள் மட் டும் எடுத்து விளக்கப்பெற்றுள்ளன.

அ. அரங்கம்	ஐ. பாடல்
ஆ. இடம்	ஒ. நடிகர்கள்
இ. நேரம்	ஓ. பெண்கள்
ஈ. காட்சியமைப்பு	ஔ. பாத்திரங்கள்
உ. ஒளி	ஃ. நடிப்பு
ஊ. ஒப்பனை	க. பின்பாட்டும், தனி மொழியும்
எ. கரு	
ஏ. வசனம்	ங. நிர்வாகம்
	ச. பார்வையாளர்

இவ்வுறுப்புக்களை விளக்கும் போது அநுபவ பூர்வமான சில செய்திகளைச் சுட்டியிருத்தல் இவ்வாய்வுக்குரிய தனிச் சிறப்பு. இவ்வுறுப்புக்களை ஆராயும்போது வெளிநாட்டு மேடைக் கலையின் நுட்பங்களை ஒப்பிட்டுச் சொல்லலாம். அவ்வாறு விரிப்பின், கட்டுரை பெருகும் என்றஞ்சிச் சுருக்கியுள்ளேன். ஆனால் "அரங்கம்" என்னும் உறுப்பு மேடைக் கலைக்கு உரிய சிறப்பு உறுப்பு ஆதலின், அவ்வுறுப்பு மேலை நாடுகளில் வியக்கத்தக்க வளர்ச்சி பெற்றுள்ள தன்மையை மட்டும் நம் நாட்டு அரங்க வளர்ச்சியோடு ஒப்பிட்டுக் காட்டியுள்ளேன்.

ஐந்தாம் கட்டுரை "நாடகத் துறைப் புதுமை யாளர்கள்'' என்னும் பெயரது. இத் தலைப்பில் மேடைக் கலைக்கு வளம் சேர்த்த நாடகவாணர்கள் பதினைவரை எடுத்துக்காட்டி, அவர்கள் எவ்வெவ்வகையில் மேடை நாடகத்திற்குப் பரிணாம வளர்ச்சி தந்தனர் என்று குறித்துள்ளேன்.

1. பரிதிமாற் கலைஞர்
2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
3. நவாப் கோவிந்தசாமி ராவ்
4. தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்
5. விசுவநாததாஸ்
6. எம். கந்தசாமி முதலியார்
7. சி. கன்னையா
8. எஸ். ஜி. கிட்டப்பா
9. பம்மல் சம்பந்த முதலியார்
10. என். எஸ். கிருஷ்ணன்
11. சி. என். அண்ணாதுரை
12. நவாப் இராசமாணிக்கம்
13. டி. கே. சண்முகம்
14. எம். ஆர். இராதா
15. வைரம் அருணாசலம் செட்டியார்

சமயகுரவர்கள் நால்வர், ஆழ்வார்கள் பன்னிருவர் என்று கூறுதல் போல் இப் புதுமையாளர்கள் பதினைவரும் போற்றத் தக்கவர்கள்.

ஆறாம் கட்டுரை "ஆய்வுக் கருத்து" என்பதாம். இத் தலைப்பில் பரிணாமக் கொள்கை என்னும் அறிவியல் தத்துவக் கண்ணோட்டம் கொண்டு நாடகத் தமிழின் வளர்ச்சி பற்றிய கருத்துக்கள் விளக்கப்படுகின்றன. இதற்கு முன் அமைந்த ஐந்து கட்டுரைகளில் கூறப்பெற்ற செய்திகள் இத் தலைப்பில் "பரிணாம நோக்கில்" வாதித்து முடிவு கூறப் பெறுகின்றன. பரிணாமம் என்பது உயிர்களுக்கு மட்டுமன்று; கலைக்கும் உரியது என்பதனை இத் தலைப்பு நிறுவுகின்றது.

இறுதியாக நாடகத்துறையை வளர்ப்பவர்களை நன்றியுணர்வோடு பாராட்டி விட்டு, நாடகத்துறை வளர்ச்சிக்குச் சில திட்டங்கள் தந்துள்ளேன்.

இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் பின்னிணைப்பில் அரிய பல செய்திகள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. அவைகளை ஆய்வுக் கட்டுரையின் இடையே சேர்த்தால் கருத்தோட்டம் தடைப்படும் என்று கருதியே பின்னிணைப்பாக அமைத்தேன். அவைகள் பின்னிணைப்பில் இடம் பெற்றாலும் இலக்கிய நாடகம், மேடை நாடகம் பற்றிய அடிப்படைச் செய்திகள் பலவற்றிற்கு ஆதாரமானவை; நாடகக் கலையின் தோற்ற வளர்ச்சியைக் காட்டுபவை. இப் பின்னிணைப்பே தனி நாடக வரலாறாக விரிக்கத் தக்க அளவிற்குக் கருவுடையது. பல்வேறு காலங்களில் தேடித் தொகுத்த அரிய குறிப்புக்கள், நாடகம் பற்றிய செய்திகள் எங்கெங்கு வந்தாலும் எறும்புபோல் அயராது தேனீப் போல் தொகுத்து வைத்த கருத்துக்கள் ஆகியன இங்கு இடம் பெற்றுள்ளன. இவை, நாடகத் தமிழுக்கு நான் மேற்கொண்டு வரும்உழைப்பை விளக்குவன. அரிய புகைப்படங்கள் பல, இக் கட்டுரைகளின் இடையிடையே தக்க இடங்களில் இணைக்கப் பெற்றுள்ளன. இவை காட்சிப் பொருள்கள் அல்ல; தமிழ் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியைக் காட்டுவன; வரலாற்றைக் கூறுவன.

1. நாடகத் தோற்றங்கள்

உலகின் பல நாடுகளிலும் சமயத்தைப் பரப்புவதற்கு அதன் தூதுவர்கள் பல கருவிகளைக் கையாண்டனர். அவர்கள் கையாண்ட கருவிகளுள் வலிமை மிக்க ஒரு கருவியாக நாடகக் கலையைக் கருதினர். சமயத் தொடர்பாகவே உலகின் பல நாடுகளிலும் நாடகங்கள் தோன்றின.

1. நாடகத் தோற்றங்கள்

நாடகக் கலை என்பது உலகத்தின் பொதுக்கலை. எனவே தமிழ் நாடகத் தோற்றத்தை ஆராயுமுன் உலகில் நாடகத் தோற்றம் எவ்வாறு அமைந்தது என அறிதல், ஒப்பாய்வுக்கு ஏற்ற நெறியாகும்.

அ. உலகில் நாடகத் தோற்றம்

உலகின் பல நாடுகளிலும் சமயத்தைப் பரப்புவதற்கு அதன் தூதுவர்கள் பல கருவிகளைக் கையாண்டனர். அவர்கள் கையாண்ட கருவிகளுள் வலிமை மிக்க ஒரு கருவியாக நாடகக் கலையைக் கருதினர், சமயத் தொடர்பாகவே உலகின் பல நாடுகளிலும் நாடகங்கள் தோன்றின.

கிறித்துவ மதச் சடங்கிலிருந்தே ஸ்பெயின் நாட்டில் நாடகம் தோன்றியிருக்கிறது. ஜெர்மன், ஜப்பான், கிரீஸ், இத்தாலி, பிரான்ஸ் முதலிய நாடுகளிலும் சமயத்தின் அடிப் படையிலேதான் நாடகங்கள் தோன்றியிருக்கின்றன. பழைமைக்கு என்றும் முதலிடம் வகிக்கும் கிரேக்கத்தில் எலுசீனியன் (Eleusinian) மதவிழாவில் ஆடிய நடனங்களே நாடகக் கலையைத் தோற்றுவித்திருக்கின்றன. பெர்சியாவில் 19ஆம் நூற்றாண்டில்தான் நாடகங்கள் தோன்றின. அவ்வாறு தோன்றிய இவ் அண்மைக் காலத்தில்கூட அங்கும் மத சம்பந்தமான நாடகங்களே தோன்றின. இந் நாடகங்கள் முகரத்தின் முதல் பத்து நாட்கள் நடத்தப்பட்டன. ஜப்பானிய நாடகத் தோற்றம் பற்றிச் சிறிது கருத்துமாறுபாடு இருப்பினும் ஜப்பானியர் தங்கள் நாட்டு நாடக வளர்ச்சி சம்போசா (Sambosa) என்னும் நாட்டியிலிருந்து வந்ததாகவே கொள்ளுகின்றனர். எரிமலையிலிருந்து தப்ப இந் நாட்டியம் பயன் பட்டது. கேளிக்கை நிறைந்த பழுன், ஆட்டம், விகடங்கள்

இவைகளையே மதவிழாக்களில் ஆப்பிக்கர் நடத்த, இந் நிகழ்வே நாட்டின் நாடகத் தொடக்கம் என்கின்றனர்.

ஜாவாவில் இந்நிலை 7ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்ததாகத் தெரியவருகிறது. ரோமில் மதவிழாவில் நகைச்சுவைப் பாடல்கள் அல்லது கதைகள் பாவத்துடன் நடித்துக் காட்டப்பட்டன. இக்கதையாட்டத்திற்குப்புல்லாங்குழல் மட்டும் பின்னணிஇசையாக இருந்தது. இந்நாட்டில் நாடகம் தோன்றியதற்குக் கூறப் படும் கதை விநோதமானது. கி. மு. 365இல் தோன்றிய தொத்துவியாதியை நாடகம் நடத்திப் போக்கிடலாம் என்று மதகுருக்கள் கருதினர். எனவே எட்ரூரியாவிலுள்ள **(Etruria)** இன்டிரியன்களை **(Intrians)** நாடகம் நடத்த அழைக்க, இதன் மூலம் நாடகம் ரோமில் ஆரம்பமானது. அமெரிக்காவில் 18ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன்பு நாடகத் துறையைப் பற்றிய வரையில் எந்த வரலாறும் அறியப்படவில்லை. 19ஆம் ஆண்டில்தான் ''மின்ஸ்ட்ரல்ஷோ'' எனப்படும் பாணன்நாடகம் தோன்றியது. மக்களை மகிழ்விக்கும் இந் நாடகம், நீக்ரோ வின் பாட்டிலிருந்தும் நடனத்திலிருந்தும் தோன்றியதாகும்.

இலங்கையில் தொடக்கத்தில் பூத நடனக்குழு என்ற ஒரு குழுவினர் நடனம் ஆடி வந்தனர். இவர்கள் ஆடிய நடனமே நாடகமாக இருந்தது.

சீனாவில் 12ஆம் நூற்றாண்டில்தான் நாடகம் உருப் பெற்றது. அதற்குமுன் விகடங்கள், பாட்டுகள், அபிநய நாட்டியம் இவையே பரவலாக நடைபெற்று வந்தன. உருப் பெற்ற காலத்திலும் ஆபாசக் கருத்துக்களே தொடக்கத்தில் நாடகத்தில் இருந்தன.

உண்மையான ஆங்கில இலக்கியம் கி. பி. 13, 14ஆம் நூற் றாண்டில்தான் உருப்பெற்றது. கத்தோலிக்க மதத்தைப் பரப்பு வதற்காகக் கிறித்துவப் பாதிரியார்கள் தொடக்கத்தில் மாதா கோயில்களில் "மறைபொருள்", "அற்புத நாடகம்" என்னும் இரண்டு ஓரங்க நாடகங்களை நடித்தனர். இதுவே ஆங்கில நாடகக் கலையின் தோற்றம்.

கி. பி. 18ஆம் நூற்றாண்டில்தான் இரஷ்ய நாட்டில் நாடகங்கள் தோன்றின. இதற்கு முன் பொம்மலாட்டங்கள், பிரகசனங்கள் போன்றவை நடைபெற்றுள்ளன. 17ஆம் நூற்றாண்டில் சார் அலிக்ஸிஸ் என்னும் சக்கரவர்த்தி, தம் மகன் பிறந்தநாள் விழாவிற்காக ஒரு நாடகம் எழுதச்செய்து நடிக்கச் செய்தார். இதன்பின் பல ஜெர்மன் நாடகங்கள் இரஷ்ய மொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டன.

முதன் முதல் எழுந்த இரஷ்ய நாடகம், "பாலட்ஸ்கி" என்பவரால் எழுதப்பட்ட "ஊதாரி மகன்" என்பதாகும். 18ஆம் நூற்றாண்டில் "சுமாராக்கால்" (1718-1777) என்பவர், தேசியத்தைப் பொருளாக வைத்து இன்பியல், துன்பியல் நாடகங்களை எழுதினார். இதுவே இரஷ்ய நாடகத்தின் வரலாற்றுத் தொடக்கம்.

நாடகம் முதலில் தோன்றிய நாடு

உலகின் பல்வேறு பகுதிகளில் நாடகங்கள் தோன்றியதாக அறியப்பெற்றாலும் எகிப்தில்தான் நாடகம் முதலில் தோன்றியது என்ற வரலாற்றுச் செய்திவை அறியும்பொழுது சுவை நிறைந்ததாக இருக்கிறது. நாடக அறிஞர் தா. ப. சுப்பிரமணியம் அவர்கள் இவ்வுண்மையைக் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதுகின்றார்.

"உலகிலேயே ஆதியாக எகிப்திய நாட்டிலேயே நாடகக் கலை தோன்றியதற்குச் சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. கி. மு. 3000 வரையிலும் தொன்மையுள்ள எகிப்திய பிரமிடுகளிலிருந்தும் சவக் கல்லறைகளிலிருந்தும் 55 நாடகங்கள் கிடைத்திருப்பதாக மாஸ்பரோ (Maspero) என்ற ஆராய்ச்சியாளர் சென்ற நூற்றாண்டிலேயே கூறியுள்ளார். அவைகளில் பாத்திரங்களின் பெயர்களும் நடிப்புக் குறிப்புகளும் அடங்கியுள்ளனவாம். இறந்துபோன "புரோவா" மன்னர்களின் (Pharoahs) சுவர்க்காரோகண வைபவங்களைப் பற்றிய கதைகளாம் அவைகள். இன்னும் சில, ஒசிரிஸ் (Osiris). ஐசிஸ் (Iris). ஹோரஸ் (Horus) என்ற மூன்று தெய்வீக மனிதர்களின் சரிதைகளை ஒட்டிய துன்பியல் நாடகங்களாம். அரசர்களின் முடிசூட்டு விழாக்

களில் நடிக்கப்பட்டனவாம். டாக்டர் பிரிட்ஸ்வே (Dr. Bridgeway) என்பார், அவைகள் நோயாளிகளைக் குணப்படுத்தும் சாந்திக் கூத்துக்களாகவும் நடிக்கப்பட்டன என்று கூறியுள்ளார்" என்பர்[1].

அண்மை நூற்றாண்டில் நாடகம் தோன்றிய நாடுகள்

உலகில் பேசப்படும் மொழிகள் அனைத்தும் ஒரே நேரத்தில் தோன்றியன அல்ல. இடைவெளிக் காலம் எவ்வளவோ உண்டு. அதுபோல் உலகில் நாடகத் தோற்றமும் ஒரே புள்ளியில் இருந்து தோன்றியது அன்று. நாடகக்கலை தோன்றியதில் பழமை என்ற வரலாற்றுப் பெருமையுடையதாகக் கிரேக்கம், பிரஞ்சு, இத்தாலி, சமஸ்கிருதம் முதலிய மொழிகள் பெற்றிருப்பது போலப் பலமொழிகள் பெற்றிருக்கவில்லை. உதாரணமாக ஸ்பெயினில் நாடகம் தோன்றியது 12ஆம் நூற்றாண்டு என்கின்றனர். ஸ்விடன் 16ஆம் நூற்றாண்டு வரை நாடகமில்லாத மலடியாக இருந்தது என்று தெரிய வருகிறது. பல்கேரியாவில் 1856இல் நாடக மேடை தோன்றியது என்றும் அது இன்னும் அரும்புப் பருவத்திலேயே இருக்கிறது என்றும் கூறுகின்றனர். டென்மார்க்கில் கி. பி. 17ஆம் நூற்றாண்டுவரை நாடக இலக்கியமே இல்லை என்கிறார்கள்.

அடிப்படை உண்மை

உலக நாடகங்களின் தோற்றமும், வகைகளும் பல நிலைகளில் இருந்தாலும் இக் கலை எப்படித் தோன்றியிருக்கும் என்பதற்குப் பொதுவாக ஊகிக்கும் அடிப்படைக் கருத்தில் அறிஞர்களிடையே பெரும் வேறுபாடு இல்லை.

அல்லார் தைஸ் நிக்கோல் (Allardyce Nicoll) என்ற அறிஞர் "பிரிட்டிஷ் நாடக வரலாற்றுச் சுருக்கம்" என்னும் நூலில் (British Drama Historical Summary) நடிப்புத்

---

1. வி. சுப்பிரமணியம், இந்திய மேலைநாட்டு மேடைக் கலைகள் (1963)

தோற்றத்தைக் குறிப்பிடும் பொழுது "ஒருவரைப் போல் நடிக்கும் இயல்பூக்கம் எந்த ஒரு தனிநாட்டு மக்களுக்கும் உரியதன்று. உலகம் முழுவதற்குமே அந்த உணர்ச்சி உண்டு. ஆதி மனிதனின் ஆரம்ப உணர்ச்சிகளுள் இதுவும் ஒன்று"[1] என்று குறிப்பிடுவது நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை நல்ல அடிப்படை உண்மையாகும்.

பழுத்த நாடக அனுபவம் நிறைந்த அவ்வை சண்முகம் அவர்கள், நாடகத்தின் தோற்றத்தைப் பற்றிக் கூறும் பொழுது, "நேரில் கண்ட ஓர் அழகிய காட்சியைச் சித்திரத்தில் காணும் பொழுதும் தினமும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் நம் வீட்டிலுள்ள பாப்பாவைப் புகைப்படத்தில் பார்க்கும் பொழுதும் உண்மையான பழங்களைப் பார்ப்பதைவிடப் பழங்கள் போல் செய்தவற்றைப் பார்க்கும் பொழுதும் நமக்கு ஒரு தனி மகிழ்ச்சி ஏற்படுகின்றது. இந்த உணர்ச்சிக்குக் காரணம் என்ன? அதே காரணத்தால்தான் நாடகமும் தோன்றியிருக்க வேண்டும். இதுவே அறிஞர்களின் கருத்து"[2] என்கின்றார்.

"பொதுவாக மனிதன் மூன்று உணர்வுகளைப் பெற்றுள்ளான். அவ் உணவு, உடலுறவு, விளையாட்டு என்பனவாம். இவற்றில் மூன்றாவதான விளையாட்டுணர்ச்சியில் பிறரைப் போலவே செயல்பட இளமைக்காலம் முதல் விருப்பப்படுகிறான். இப்படி அவன் செயல்படும் பொழுது அப்படிப் போலச் செய்தலை (Imitation) ஒலிகளாலும், சிரிப்புக்களாலும் நிரப்புகிறான்" என்று அறிஞர் ஆர். எல். அகுஜா கூறுகிறார்[3] இத்தகைய இயற்கையான கூறுகள் இக் கலைக்குரிய அடிப்படையான களங்களாகவும் விளங்குகின்றன.

---

1 The Mimetic Instruct is confined to no single nation It is Universal in its appeal and reveals it as one of the most primitive of human emotions. chap. I p. 13

2 அவ்வை தி. க. சண்முகம் (1955) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலைநகர். பக். - 6

3 R. L. Ahuja, Theory of Drama in Ancient India (1964) p. 34.

சில முரண்பாடுகள்

இப்படி அறிஞர்களிடையே ஒத்த கருத்து நிலவினாலும் கருத்து மாறுபாடுகளும் இல்லாமல் இல்லை. "பிறப்பு" என்பது பொதுவாக இருந்தாலும் விதையிலிருந்து செடி பிறப்பதும் முட்டையிலிருந்து குஞ்சு பிறப்பதும் தன்மைகளால் வேறுபடுவதுபோல "நாடகத்தோற்றம்" என்பதிலும் கருத்து வேறுபாடு உண்டு.

உதாரணமாகப் பேரறிஞர் திரு பி. எஸ். சுப்ரமணிய சாஸ்திரியார் தம் வடமொழி வரலாற்றில் இச் சிந்தனைக்கு விருந்து அளிக்கின்றார்.

"நாட்டியத்திலிருந்து நாடகம் வந்ததாக ஹில்லேப்ராண்ட் (Prof. Hillerbrandt), ஸ்டென்கொனா (Stenknow) ஆகிய இருவரும் கூறினர். பொம்மலாட்டத்திலிருந்து வந்தது என்றனர் பிஷல் (Pischel). நிழலாட்டத்திலிருந்து வந்தது என்றனர் லிடர்ஸ் (Luders). இக்கொள்கைகளுக்கு எல்லாம் தக்க சான்று இல்லை என்றனர் கீத் (Keith)"[1] என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இதேபோல் அறிஞர் விண்டிஸ் (Windish), சமஸ்கிருத நாடகங்களுக்கு மூலம் கிரேக்க நாடகம் என்று நினைக்கின்றார். ஆனால் இக்கொள்கையில் உடன்பாடு 'கீத்' திடம் இல்லை. இக்கருத்து முரண்பாட்டை அறிஞர் சாஸ்திரியார் குறிப்பிடும் பொழுது,

"நாடகத்தில் உதவும் திரையைக் குறிக்க யவனிகா என்ற சொல் இருப்பதாலும் நாடகத்தை அங்கங்களாகக் கிரேக்க நாடகங்களிற்போல் பிரித்திருப்பதாலும் ஸம்ஸ்கிருத நாடிகையைப்போல கிரேக்கில் இருப்பதாலும் ஸூத்ராதனைப்போல் கிரேக்க நாடகங்களிலும் ஒருவன் இருப்பதாலும், ஸம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கு மூலம் கிரேக்க நாடகம் என்பர் "விண்டிஷ்".

1 பி. எஸ். சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, வடமொழி நூல் வரலாறு (1964) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், பக். 539

கிரேக்க நாடகத்தில் திரை வழங்கப்படாமையாலும், ஏனைய ஒற்றுமைகள் இயற்கையாய் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று கடன் வாங்காமல் வந்திருத்தல் கூடுமாகலாலும் விண்டிஷ்ஷின் கொள்கை ஏற்றுக் கொள்ளத் தக்கது அன்று எனக் "கீத்" கூறினார்"[1] என்று குறிப்பிடுகிறார்.

நாட்டியத்திலிருந்தே நாடகம் தோன்றியது என்று கருதும் பேராசிரியர் ஆல்டன்பர்க் (Oldenburg), நாட்டியத்திலிருந்து தோன்றிய நாடகம் காலக் கட்டத்தில் பாடலையும் வசனத்தையும் கொண்டது என்பர்.[2]

பேராசிரியர் "ஹில்லேப்ராண்ட் (Hilleabrant)" மதச் சடங்குகளில் இருந்து நாடகம் தோன்றியது என்பதனை ஒப்புக் கொள்ளவில்லை. இன்பத்தை வெளிப்படுத்த ஆதிகால மனிதனின் இயற்கையான வெளிப்பாட்டின் ஒருவகை வடிவமே நாடகம் என்பது இவரின் கருத்தாகும்[3].

நாட்டுக்கு நாடு தட்பம், வெப்பம், மொழி மாறுபடுவது போல, இக் கலையின் தோற்றம் மாறுபடுவது இயற்கையே. அவ்வகையிலே இக் கலையும் மாறுபாடு அடைகின்றது.

இந்தியாவில் நாடகம் எப்படித் தோன்றியது? இந்தியாவிலும் இக் கலை தெய்வத் தொடர்புடைய கலையாகவே கருதப்படுகிறது.

வடநாட்டினர் பரத முனிவரை நாடகக் கலையின் தந்தை என்று கருதுகின்றனர். அவர், தம் புராணத்தில் நாடகம் பிறந்ததை ஒரு கதையாகக் கூறுகிறார். தேவர்களின் கண்களுக்கு விருந்து வேண்டும் என்று கருதிய தேவேந்திரன், படைப்புக் கடவுளாகிய நான்முகனை நோக்கித் தன் விருப்பத்தை வெளி

---

1. பி.எஸ். சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, வடமொழி நூல் வரலாறு (1946) அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், பக். 539
2. A.B. Keith, The Sanskrit Drama in its origin, Development Theory and practice (1920) p.26
3. Ibid. p.50

யிடுகிறார். நான்முகன் நாடகத்திற்கு ஏற்பாடு செய்கிறார். அசுரர்களுக்கும் தேவர்களுக்கும் போர் நடப்பதாக உருவான நாடகம் அசுரர் குழப்பத்தால் தடைப்பட யாரையும் புண் படுத்தாத ''திரிபுரதகனம்'' என்னும் நாடகத்தை உருவாக் கினார். இன்பச் சுவைக்கு அழகும் பாடலும் கூட்டினார். சிவன் நடனமாடினார். இவ்விதமாக நடந்த நாடகத்தைப் பரத முனிவர் கண்டு அதனை உலகுக்குக் கொண்டு வந்தார். இப் புராண வரலாற்றிற்குத் துணையாவதுபோல் வேதங்களில் நாடக அம்சங்கள் பொதிந்து கிடப்பதையும் கி.மு. 140இல் தோன்றிய பதஞ்சலி சூத்திரத்தில் நாட்டியத்தைப் பற்றிய குறிப்பு இருத்தலையும் காணலாம். இவ்வண்ணம் இந்திய நாட்டு வரலாற்றிலும் இக் கலை, சமயத்தோடு தொடர்பு கொண்டு நாட்டியத்திலிருந்து பிறந்ததாக அறிய முடிகிறது. மேலே கண்ட சிந்தனைகளைக் கருத்துட்கொண்டு தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம், அதன் வளர்ச்சி பற்றி நாம் ஆராயும் பொழுது அவ்வாய்வால் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு என்ற பொன்மலர், மேலும் நாற்றமுடைத்தாக விளங்கும்.

ஆ. தமிழில் நாடகத் தோற்றம்

உலகில் உள்ள மொழிகளில் தமிழ், மூத்த மொழி. ஆய்வாளர்களுக்கு இம் மொழியில் அமைந்த எல்லாத் துறை களுமேஆய்வதற்குரிய அடித்தளங்களைமிகுதியாகத்தருகின்றன.

தமிழகத்தில் தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை இருந்து வரும் இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டிடம், இசை இவைகளைப் பற்றி அறிஞர் பெருமக்கள் ஆராய்ந்து முடிவுகளைத் தந்துள் ளனர். இவ்வகையில் நாடகத்துறையைப் பற்றிய ஆய்வு முடிவுகளும் வேண்டப்படுவதொன்றாம்.

நாடகக்கலையின் வளர்ச்சியும் வேகமும் இன்று மிகுதி. தமிழ் பேசும் இந்நிலம் மட்டுமன்றி அயன்மொழி நிலத்தில் தமிழ் மக்கள் வாழ்ந்தால்கூட அங்கும் இக் கலை இன்று பக்குவமான வளர்ச்சிகளைப் பெற்றிருக்கின்றது சான்றாகக் கன்னடமொழி நிலமான பெங்களூரில் பலநாட்கள், தமிழ் நாடகம் நடை பெறக் காண்கின்றோம் (பின்னிணைப்பு 1). நாளொன்றுக்குத்

தொளாயிரம் ரூபாய் வாடகை வசூலிக்கப்படும் சென்னை ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் (பின்னிணைப்பு 2) முழுதும் தொடர்ந்து நாடகங்கள் நடைபெறுகின்றன. (பின்னிணைப்பு3) இன்றைக்கு இக் கலைக்குள்ள வரவேற்பினை வைத்து நாடகக் கலை ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பும் இவ்வண்ணமே இருந் திருக்கும் என்று எண்ணுவது தமிழின் மீதுள்ள காதலால் கொண்ட கருத்தாக இருக்குமே தவிர நியாயமான கருத்தாக இருக்க இயலாது.

தமிழில் நாடகம் எவ்வாறு தோன்றியது? எவ்வாறு இருந்தது? அதன் வடிவம் எத்தகையது என்று ஆராயும்போது பரிணாமம் பற்றிய கொள்கையையும் கருத்தையும் இணைத்து ஆய்தல் நற்பயன் நல்கும்.

பரிணாமம்

ஆங்கிலத்தில் Evolution என்னும் சொல், ஒன்றன் மாறு தல்களை, வேறுபாடுகளைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்படும் சொல்லாம். ஒன்றன் மாறுதல்களைக் குறிக்கும் இக் கொள் கையைப் பரிணாமம் என்றும், 'உயிர்படி மலர்ச்சி' என்றும் சொல்வர். இவ்வாய்வில் மாறுதல்கள் நிகழக் காரணங்களாக இருக்கும் அடிப்படை உண்மைகள் (Raw materials of Evolution) யாவை? எந்த ஆற்றல்கள், காரணக்கூறுகள் (Factors) ஓரினம் ஒரு குறிப்பிட்ட திசையில் மாறுபட அவற்றை உந்துகின்றன? என்னும் இவைகளுக்கு விடை காண்பதே பரிணாமத்தின் நோக்கமாகும்[1].

சான்றாக, விலங்குகள் முப்பது கோடி ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றின அப்போது நிலப் பரப்பில் படையெடுத் தவை அறுகாலிகள் (Insects), சிலந்திகள், தவளைகள், தேரைகள், ஊர்வன (Reptiles), புட்கள், முதற்பாலூட்டிகள் முதலியன. இதற்குப் பின்னரே ஆதிமனிதன் தோன்றினான். பின் பல்லா யிரம் ஆண்டுகளுக்குப் பின் கற்கால மனிதன், தற்கால மனிதன்

1. எஸ். ஆப்ரகாம், பரிணாமம் (1971), கல்லூரி நூல் வெளி யீட்டு இயக்குநரகம், பக். 2–3

முதலியோர் தோன்றினர். இம் மாறுதல்களை 'உயிர்படி சிறத்தல்' என்றழைக்கின்றனர்[1].

இதேபோல் ஏறக்குறைய ஐந்து கோடி ஆண்டுகளுக்கு முன்புதான் பயிர்கள் நிலப்பரப்பில் தோன்றின. அப்பயிர்களில் இருந்து மெல்ல மெல்லப் பாசிகளும் (Mosses) பெரணிகளும் (Ferns) பின்பு மரங்களும் அவற்றில் மலர்களும் தோன்றின.

இவ்வாய்வுகளில் சில உண்மைகள் தெரியவந்தன. உயிர்கள் முன் யுகங்களில் சூழலுக்கு ஒத்தமைந்து மாறுதலடைந்தன. இப்போதும் மாறுதலடைகின்றன. சூழலுக்கு ஒத்தமையாவிடில் அவை செத்தொழிந்து விடும். முற்காலத்தில் மாறுதலடையாதன மடிந்து மறைந்து விடும். எனவே டார்வின் கொள்கைப்படி மாறுதல்களோடு கூட மரபுவழி வருகையே பரிணாமம் ஆகும். இம்மரபுவழிப் பரிணாம விதி, நாடக வரலாற்றில் பொருத்தமாக உள்ளது. நாடகம் தோன்றிய காலத்தில் இருந்த நிலையில் இல்லாமல் மாறுதல் பெற்றிருந்தாலும், இம் மாறுதல்கள் மரபுவழி அமைந்துள்ளன.

தமிழ்நாட்டு நாடக மேடையில் சீர்திருத்தங்கள் வேண்டும் என எதிர்பார்த்த போது மகாராட்டிரத்திலிருந்து நாடகக் குழுக்கள் தமிழ் நாட்டிற்கு வந்து நாடகங்கள் நடத்தின. அவை, மேடை நாடகங்களில் புதுவழி காட்டின. அதற்கு முன் மேடை நாடகங்களில் பாட்டின் ஆதிக்கமே மிகுதியாக இருந்தது. மருத்துவம், சோதிடம் முதலிய கலைகளையும் பாட்டு வடிவில் கண்ட தமிழ் மக்கள் சுவைமிக்க நாடகத்தில் பாட்டுக்களை மிகுதியாக அமைத்ததும், விரும்பியதும் இயல்பே. ஆனால் இத்தகைய மேடை நாடகங்கள் இசைக் கச்சேரி போலவே அமைந்தன. இந்நிலையில் மகாராட்டிர நாடகக் குழுக்களால் பாட்டின் ஆதிக்கம் குறைந்து உரையாடல்கள் மிகுந்தன. மேலும் நாடகக் கதைகள் மிகுதியும் வாழ்க்கையை ஒட்டிய சம்பவங்களையே கொண்டு விளங்கின. நடிப்பிலும் புதுமை ஏற்பட்டு வாழ்க்கையை ஒட்டியே நடிப்பு அமைந்தது. இம்மாறுதல்கள், தமிழ் மரபுவழி கெடாமல்

---

1 எஸ். ஆப்ரகாம், பரிணாமம் (1971), கல்லூரி நூல் வெளியீட்டு இயக்குநரகம், பக். 2.

தோன்றிய மாறுதல்களாகவே மேடை நாடகத்தாரால் பின் பற்றப் பெற்றன. அவ்வாறு பின் பற்றிய குழுக்களில் குறிப்பி டத்தக்கது 1981இல் தோன்றிய சுகுண விலாச சபை. வேறு சில அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்களும் இம் மாறுதல்களால் வளர்ந்தன. இத்தகு நாடகங்களில் பங்கு கொண்டவர்கள். கல்வியாளர்கள், வழக்கறிஞர்கள் முதலியோர் ஆவர். கற்ற பெருமக்கள் நாடகம் எழுதவும் நடிக்கவும் முற்பட்டமையால் நாடகத்திற்கிருந்த தாழ்வு நிலை மாறியது[1]. இம்மாறுதல்களே மரபுவழிப் பரிணாமக் கொள்கை என்னும் டார்வின் கொள் கைக்குக் கலையுலகில் சான்றாவன.

இதன் செயலாற்றல் மூவகைப்படும். அவை:-

அ. பரிணாமம் என்பது முன்னேற்ற மாற்றம் மட்டும் அன்று; சில சமயங்களில் பரிணாமத்தால் நிகழும் மாற்றங்கள் பிற்போக்கானவையாயும் இருக்கலாம். இம்மாறுதல்களுக்குப் பிற்போக்கு (Retrogression) என்று பெயர்.

பிற்போக்குப் பரிணாமம் நாடகக்கலையிலும் ஏற்பட்டுள் ளது. வரலாற்று நாடகங்கள் சீராக வளர்ந்து ஔவை சண்முகம் அவர்களின் இராசராசசோழன் நாடகத்தின் மூலம் உச்ச நிலையை அடைந்தது. தமிழ்ப்பண்பாடு, வீரம், இலக் கியம் இவற்றை நன்கு குழைத்துத் தந்த நாடகம் இது. இவ் வழியில் திரு. மனோகர் அவர்கள் நாடக உலகில் அடியெடுத்து வைத்தார். அப்போது திரைப்படத்தின் நுட்பங்கள், இலக் கணங்கள் முதலியன புகுந்து, நாடகத்தைப் பாதி திரைப் படம் போன்ற உணர்வை ஊட்டின. நாடகக் கலையின் இலக்கணம் வேறு, திரைப்படக் கலையின் இலக்கணம் வேறு. திரைப்பட அமைப்புக்கள், மேடை நாடகங்களில் புகுந்தபோது நாடகக்கலையின் போக்கு, வேறு திசைக்குத் திரும்பியது. மேடையில் சாம்பிராணி புகைபோடப் படும் காட்சி வரும் போது அந்த மணம் பார்வையாளர்களுக்கு உண்மையாகவே வர முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப் பெற்றன. இது நாடகக் கலைக்குச் சிறந்த உத்தியன்று.சாக்ரட்டீசுக்கு நஞ்சு கொடுக்கும்

1. டாக்டர் மு. வரதராசன், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு (1972) சாகித்ய அகாடமி, டெல்லி, பக். 258

பொழுது அது நஞ்சன்று என்றும், நஞ்சுண்பவர் சாக்ரட்டீசு அல்லர் என்றும் நமக்குத் தெரியும். இருந்தும் நாம் அக் காட்சியில் நம்மை இணைத்துக் கொள்கின்றோம். இவ்வாறு நடிப்பவரையும் காண்பவரையும் இணையுமாறு செய்வதே இக்கலையின் உயரிய ஆற்றல். இவ்வாற்றலைக் காட்டுதற்கு முயற்சி செய்வதை விட்டு விட்டுப் பார்வையாளர்களையும் நடிகர்களாக்கினர். இதனால் மேடையில் வரும் மணம், பார்வையாளர்களுக்கு வர வேண்டும் என்று நினைப்பது, மேடையில் கட்டப்பெறும் தாலியைப் பார்வையாளர்கள் ஆசீர்வதிப்பது, அட்சதை தூவுவது முதலிய நிலைகளுக்கு அவர்கள் உந்தப்படுகின்றனர். இது நாடகக் கலைக்கு ஏற்ற நெறியன்று. இப்பரிணாமத்தை "இக்கலையில் ஏற்பட்ட பிற்போக்கு" என்று குறிப்பிடலாம். இப்பிற்போக்கிற்கு மற்றொரு சான்றினையும் கூறலாம். தெருக்கூத்துக் கலையிலிருந்து பல்வேறு நுட்பங்களையும், மெருகினையும் பெற்று வளர்ந்த இந் நாடகக்கலை, ஓர் உச்சத்தை அடைகிறது. நடிகர்கள், பார்வையாளர்கள் ஒரு விதமான மாற்றத்தை விரும்புகின்றனர். அவர்களுக்குப் பழைய தெருக்கூத்தில் ஓர் ஆசை பிறக்கிறது. உச்சத்தை அடைந்த இக்கலைவாணர்கள் மீண்டும் தெருக்கூத்தை விரும்பத் தொடங்குகிறார்கள். இம்மாற்றத்தையும் பிற்போக்கான பரிணாமம் எனலாம்.

ஆ. பரிணாமம் என்பது ஒரே திசையில் ஏற்படும் மாறுதல் அன்று. இம்மாறுதல் பல திசைகளிலும் சூழலுக்கேற்ப நடைபெறலாம். இதனை வாழ்க்கைப் போட்டியின் காரணமாக ஓரினத்தைச் சேர்ந்த விலங்குகள் பல சூழல்களுக்கேற்ப, பல விதமாய் ஒத்தமைதல் அல்லது ஆரைப் பரப்பீட்டொத்தமைதல் (adaptive Radiation) என்பர்.

உயிரினத்திற்குரிய இப்பரிணாம நிலை, நாடகக்கலையிலும் காணப்படுகின்றது. நவாப் இராசமாணிக்கம் நடத்திய இராமாயண நாடகமும், நடிகவேள் எம். ஆர். இராதா நடத்திய சீமாயண நாடகமும் இக்கொள்கைக்குச் சான்றுகள். இரண்டும் இராமாயணக் கதைகளே. நவாப் நடத்திய இராமாயணம் இதிகாச அடிப்படையில் சொல்லப்பெற்ற நீதியை மையமாக

வைத்து உருவாக்கப்பெற்றது. இராதா நடத்திய இராமாயணம் ஆரிய திராவிட இனப் போராட்டத்தை மனத்திற் கொண்டு "எள்ளலாக்" உருவாக்கப் பெற்றது. இப்போக்குகள், 'சூழலுக்கேற்ப ஒத்தமைதல்' என்னும் கொள்கையைச் சார்ந்தன.

இ. வேறொரு தொகுதியான விலங்குகள் புகாததும் தங்களுக்கு ஏற்றதுமான சூழல் இருக்குமானால் அங்குச் சில முதுகு நாணிலிகள் சென்று ஒரே பருவமான குறுகிய காலத்தில் திடீரென அநேக வகுப்புகள் கோத்திரம் குடும்பங்கள் சாதிகள் ஆகப் பரிணமிக்கின்றன. இதனை 'வெடிக்கும் பரிணாமம்' **(Explosive evolution)** என்றழைப்பார்கள்.

நாடகம் என்ற பயன்தரும் மரத்திலிருந்து பல கிளைகள் தோன்றி வளர்ந்த வகையினை வெடிக்கும் பரிமாணத்திற்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கூறலாம். தெருக்கூத்துப் போல இருந்து வந்த இக்கலை, மேடை, ஒழுங்கு, காட்சியமைப்பு, மேடை நுட்பம், கதைச்சிறப்பு முதலியன பெற்றுப் பல நாடகப் பிரிவுகளாக உருப்பெற்றது.

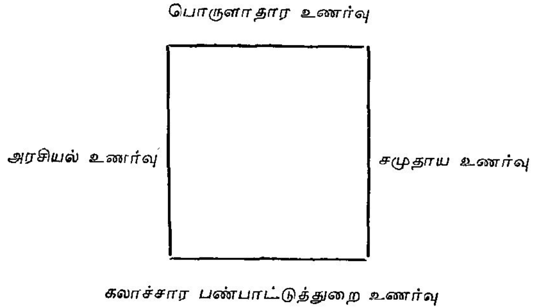
நாடகம்

- தெருக்கூத்து (வள்ளி திருமணம்)
- இதிகாச நாடகம் (மகாபாரதம்)
- பக்தி நாடகம் சிறுத்தொண்டர்)
- வரலாற்று நாடகம் (இராசராச சோழன்)
- கற்பனை நாடகம் (வேதாள உலகம்)

- இலட்சிய நாடகம் (அரிச்சந்திரா)
- சமுதாய நாடகம் (வேலைக்காரி)
- சமுதாயச் சீர்திருத்த நாடகம் (இரத்தக் கண்ணீர்)
- தேசிய நாடகம் (கதரின் வெற்றி)
- நகைச் சுவை நாடகம் (சபாபதி)
- பிரச்சார நாடகம் (ஐம்பதும் அறுபதும்)

மேற்காட்டிய வரைபடத்தை நோக்கினால் முதுகுநாணிலி களின் வளர்ச்சிக் காலத்தில் வகுப்புகள், கோத்திரம் முதலியன பரிணமித்ததைப் போல் நாடகத்தின் வளர்ச்சிக் காலத்திலும் பல்வேறு நாடக வகைகள் பிறந்தன என்பது வெளிப்படும்.

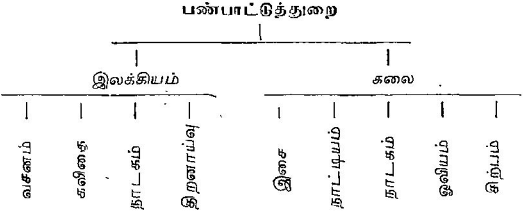
இவ்வகையில் தமிழில் நாடகக்கலையின் தோற்றத்தையும் அதன் வளர்ச்சி தளர்ச்சிகளையும் ஆராய்தல் வேண்டும். பழந் தமிழகம், கலைமலிந்த உலகம் என்பதில் யாருக்கும் வேறுபாடில்லை. இக் கலைமலி நிலமாகத் தமிழகம் இருக்கக் காரணம் என்ன? இவ்வினாவிற்கு விடை காண வேண்டுமாயின் பின்வரும் கருத்தை நினைத்தல் தகும். ஒரு சமுதாயம் என்பது சதுரம் என்று கொண்டால், அச்சதுரத்தை இணைக்கும் ஒவ்வொரு கோடும் ஒரு நினைவோட்டமாகக் கருதப்பெறும்.



இந் நான்கு கோடுகளில் பண்பாட்டுத்துறை உணர்வு என்பது இலக்கியம், கலை என்னும் இரண்டையும் உள்ளடக்கியது[1].

---

1 எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக்கலை வரலாறு (1975) மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை. பக். 3



இலக்கியம், கலை என்ற இரண்டிலும் இணைந்த ஓர் அற்புதமான கலை நாடகக்கலை.

இக் கலை, மனித மனத்தில் முளைக்கக் காரணம் யாது? முளைத்த இப்பிறவியால் மன்பதைக்கு என்ன பயன்? கலையால் வாழ்க்கைக்கு ஏதேனும் பயன் உண்டா? வேலையற்ற ஒரு மனிதன் பொழுது போக்கிற்காகக் கண்ட ஒன்றுதான் கலை என்று கூறப்படுகிறதா? இத்தகைய வினாக்களைக் கலையின் தொடர்பாக எதிர்ப்புறக் கேள்வியாகக் கேட்டுக் கொண்டு வந்துள்ளனர். இதற்கு அறிஞர் ஆபர்கிராம்பியின் கருத்துக்கள் தக்க பதிலாக அமைந்துள்ளன.

''கலை என்பது ஒரு வகை ஆற்றல். குறிப்பிட்ட ஒரு வழியை மேற்கொண்டு முன்னரே கலைஞன் மனதில் தோன்றிய ஒரு பயனைப் பிறர் அறியச் செய்யும் ஆற்றலே ஆகும் அது'' என்பது அவர் கருத்து[1]. இதனால் கலை என்பது, பொழுது போக்கிற்காக ஆக்கப் படுவது என நினைத்தல் கூடாது. மனித மனத்தின் ஆழத்தில் புதைந்து கிடக்கும் தன்மைகளை, தத்துவத்தை, முருகியலை நெறிப்படுத்துவது கலையின் இயல்பு.

கலையின் தோற்றத்திற்குக் காரணம் கூறும் பொழுது, "ஒரு மனிதன் தன்னைப் பற்றி ஆராயப் பல வழிகளைக் கையாளுகிறான். அவற்றுள் ஒன்று அறிவு, மற்றொன்று

---

1. L. Abercromble, Principles of Literary Criticism, p 2

நடைமுறை[1]. இவற்றுள் முன்னையது அறிவியல் துறையின் பாலும், ஏனையது செயலின்பாலும் அடங்கும். இரண்டாவ தாகக்கூறப்பட்ட இயல்பே கலையின் தொடக்கமாகும்'' என்பர். எனவே கலையின் தோற்றத்திற்கு மூலகாரணம் மனிதனின் இயல்பிலேயே அமைந்து கிடக்கிறது. இவ்வாறு இயற்கையாக அமைந்த இக்கலையின் ஒருவகையான நாடகக்கலை, தமிழில் தொடக்கத்தில் எவ்வாறு இருந்ததுஎன்பதனைஅறிய ஆராய்ச்சி யாளர்கள் முனைந்துள்ளனர். இவ்வாராய்ச்சியில் மூவர் கருத்துக்கள் அறியத்தக்கன. இம் மூவரும் நாடகக் கலையை வளர்த்தலே குறிக்கோளாகக் கொண்டவர்கள்.

வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் கருத்து

நாடக ஞாயிறு எனப் போற்றத்தக்க திரு. வி. கோ. சூ. தமிழில் நாடகத்தோற்றம் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது பின்வருமாறு எழுதுகின்றார்.

''தமிழ் நாடகம் முதலிலுண்டானது, மதவிடயமாகவே என்பது துணியப்படும். அது கடவுளர் திருவிழாக் காலங்களில் ஆடல் பாடல்க ளிரண்டையுஞ் சேர நிகழ்த்துவதினின்றும் உண்டாயிற்று. சில காலத்தின் பின்னர்க் கதை நடையான மனப்பாடங்களும் உடன் கூடின. அதன்மேல் முதலிற் பாட லாயுள்ள சம்பாஷணைகளும் பின்னர் வசனமாயுள்ள சம் பாஷணைகளும் அவற்றுடன் சேர்க்கப்பட்டன. பிற்பாடு நாடகத் தமிழ் வேத்தியல் பொதுவியல் என்ற இரு பிரிவின தாகி அரசர்களாலும் ஏனையோராலும் ஆதரித்து வளர்க்கப் பட்டது. கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டினாதல் அவ்வாக்கால் அதனினுஞ் சற்று முற்காலத்தினாதல் நாடகத் தமிழ் உயர்நிலை உற்றிருக்க வேண்டும். நாமுணர்ந்துள்ள பழைமையான நாடகத் தமிழ் நூல்கள் அனைத்தும் அக் காலத்தே நின்று நிலவினவாதலினென்க''[2]

---

1. அ.ச. ஞானசம்பந்தம், இலக்கியக்கொள்கை (1964) தி.தெ.சை.நூ. கழகம், சென்னை, பக். 282.
2. வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், நாடகவியல் (1934) வி. சூ. சுவாமிநாதன், மதுரை, பக். 10

திரு. வி. கோ. சூ அவர்கள் தமிழ் நாடகங்களின் பரிணாமத்துடன் கூடியநல்ல ஒழுங்குநிலை கி. மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டு என்று கருதும் பொழுது நாடகத் தோற்றம் அதற்கும் முந்தியது என்பது அவர் கருத்தாதல் வெளிப்படும்.

ப. சம்பந்த முதலியார் கருத்து

''நாடகத் தொடக்கத்தைக் கருதும்பொழுது முற்பட்டதாகக் கொள்ளல் வேண்டும். இந்நூல் (அகத்தியம்) கடல் கொண்ட தென் மதுரையிலிருந்த தலைச் சங்கத்துப் புலவருள் ஒருவராகிய அகத்தியர் என்பாரால் செய்யப்பட்டதாம். இது இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழ் இலக்கணத்தையும் அறிவிப்பதாகிய ஓர் பெரிய இலக்கண நூல்''[1] என்று குறிப்பிடுவர் நாடகத்தந்தை ப. சம்பந்த முதலியார். நாடகத் தமிழின் வாழ்வு, தலைச் சங்க காலத்தில் நன்குஇருந்ததுஎன்பது இவரின் கருத்து.

எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் கருத்து

நாடகக் கல்வி நிரம்பப் பெற்றவரும், பிறவி நாடகக் கலைஞருமான எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் நாடகத் தோற்றத்தினை முன்னவர்களைப் போலக் குறிப்பிடாவிட்டாலும் எவ்வகையால் நாடகக்கலை தோன்றிப் பரிணாமத்தைப் பெற்றுள்ளது என்பதனைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

''நாடக இலக்கியத்திற்கு ஆதாரமாக நாட்டியக்கலையே இருந்திருக்கக் கூடுமெனத் தெரியவருன்றது. அரசனது அவையில் குறிப்பிட்ட சில மனிதர்களுக்கென நடத்தப்பட்ட கேளிக்கை விழாக்களில் நாட்டியம் முதலிடம் பெற்றிருக்கிறது. பின்னர் இதுவே ஒரு சமுதாய நீதியை-வாழ்க்கைக்கு ஒரு படிப்பினையைப் புகட்டக்கூடிய கதையம்சத்தோடு சம்பவச் சேர்க்கைகளாலான தொகுப்பாக மாறியிருக்கக்கூடும். அதற்கு ஒரு பரிணாம மாற்றமே நாடகக்கலையின் ஆரம்பக் கட்டம் என்று தெரியவருகிறது. விஞ்ஞான ரீதியாக, கால

1. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடகத் தமிழ் (1962) பக். 2

தேச பேதங்களுக்கு ஏற்றபடித் தன்னை மாற்றிக் கொள்ளாத எந்த ஜீவராசியும் எப்படி உயிர்வாழ முடியாதோ அதே போன்று கலை, இலக்கியத்துறையிலும் மாறும் சமுதாயச் சூழ்நிலைக்கேற்றபடி மாற இயலாத கலைகள் அழிந்து விடும். நாடகம் அடிப்படையிலேயே சமுதாயத்தை ஒட்டியே வாழ்ந்து வந்த கலையாதலால் அதுவும் தன்னை இத்தகைய பரிணாம வளர்ச்சிக்கு உட்படுத்திக்கொண்டிருக்கும் என்று தோன்று கிறது''[1].

இம்மூவர் கருத்துக்களையும் நோக்கினால், நாடகம் **(Drama)** என்பது நாட்டியம் **(Dance)** என்ற ஆட்டத்திலிருந்து பிறந்திருக்கிறது என்ற கொள்கை, உடன்பாடுடைய கொள்கை யாக அறிஞர்களிடையே காணப்படுதலை அறியலாம்.

தமிழக வரலாறு எழுதுவார் அனைவரும் தொடக்க வரலாறு, தொல்காப்பியர் காலத்தை உள்ளடக்கிய சங்க காலம் தொட்டே எழுதுகின்றனர். அக்காலத்திற்கு முந்திய பலநூறு ஆண்டுகள் செம்மையான வாழ்வுடைய நிலமாகத் தமிழகம் இருந்தாலும் தமிழக வரலாற்றில் அவைகள் எல்லாம் எழுதப்படுவதில்லை. அவ்வெல்லைக்கு வரலாற்று மூலங்கள் குறைவாக இருத்தலால் வரலாறு எழுதுவார் அனைவரும் சங்க இலக்கியங்களை அடிப்படையாக வைத்துத் தமிழக வர லாற்றைத் தொடங்குகின்றனர். அவ்வாறே நாடகக்கலையின் அமைப்புப் பற்றியும் தொல்காப்பியம், பத்துப்பாட்டு, எட்டுத் தொகை, பதினெண்கீழ்க்கணக்கு, காப்பியங்கள், பக்தி இலக் கியங்கள் முதலிய இலக்கியங்களில் வந்திடும் நாடகம், கூத்து, நாட்டியம் முதலிய சொற்களை வைத்தே ஆராய வேண்டி யுள்ளது. தமிழ் இலக்கண இலக்கிய வரலாற்றில் நாடகங்கள் அல்லது நாடகக் கூறுகள் ஒரு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்தில் ஆயும் ''நாடகக் கூறுகள்'' என்ற தலைப்பில் இச் சொற்கள் விரிவாக ஆராயப்படுதலால், சிலமட்டும் இங்கே சுட்டிக் காட்டப்படுகின்றன. ''நாடகம்'' என்ற சொல் பற்றிச் சில அறிஞர்கள் கொண்டுள்ள கருத்துக்கள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

1. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக்கலையின் வரலாறு (1975) மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை பக். 71-72

நாடகம்

நாடகம் என்னும் சொல் தமிழா? வடமொழியா? என்பது பற்றி அறிஞர்களிடையே கருத்து வேறுபாடு உள்ளது.

வடமொழிச் சொல் என்று கருதுபவர்கள், "நட்" என்னும் வேர்ச் சொல்லிலிருந்து நடனம், நாட்டியம், நாடகம் என்பன ஆட்டத்தை அறிவிக்கும் மறுபெயர்களாக வந்தன என்று கூறுகின்றனர். இஃது ஆரியச்சொல் என்று பரதமுனிவரும் அறுதியிடுவர். நிருத்தம் என்ற வடசொல்லின் அடிச்சொல் "நிருத்" என்பர். இது பிராகிருத மொழிச் சொல். இதன் பொருள், நாட்டியம் என்பது. நிருத் என்னும் வேர்ச்சொல், "நட" என்னும் தமிழ்ச் சொல்லில் இருந்து வந்தது என்பர். நட என்பது, நட், நர்த், நிர்த், நிருத்திய, நிருத் என்று திரிந்து பிராகிருத மொழி மூலமாக வடமொழியில் இடம் பெற்றிருக்கலாம் என்று மொழியியல் அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர்.[1] மொழியியலாரின் இக் கொள்கையை ஏற்றால் நாடகம் என்னும் சொல் தமிழ்ச் சொல்லாதல் பெறப்படும்.

நாடகம் என்பதனைத் தமிழ்ச் சொல் எனக் கருதுவார், பலவாறு பொருள் விளக்கம் தருகின்றனர். ஒருசாரார், நாடு அகம் எனப்பிரித்துப் பொருள் கொள்ளும் வகையில் இதனைத் தூய தமிழ்ச் சொல் எனக் கொள்ளுதலே பொருந்தும் என்பர். ஒவ்வொரு புலன் வழியாகவும் மனத்துட் புகுந்து இன்பமூட்டிச் சிந்தையைத் தன்வயப்படுத்தும் தன்மை இக்கலைக்கு உள்ளமையாலும், தமிழ் இலக்கணங்களில் தொன்மை வாய்ந்த தொல்காப்பியத்தில் எடுத்தாளப் பெற்றிருத்தலாலும் நாடகம் என்பது தமிழ்ச் சொல்லாகவே கருதப்படுகின்றது.

நாட்டின் சென்ற காலத்தையும் நிகழ்காலத்தையும் வருங்காலத்தையும் தன் அகத்தே காட்டுவதால் நாடு அகம்—நாடகம் என்று ஆயிற்று என்று அவ்வை சண்முகம் கூறுவார்கள்[2].

1. Etymological Sanskrit Dictionary. Vol II. p. 127
2. அவ்வை தி. க. சண்முகம். நாடகக்கலை (1967) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலைநகர், பக். 4

நாடகம் என்ற சொல் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம், காப்பியம் இவைகளில் வரும் இடங்களை நோக்கினால் இன்று நாம் நாடகம் என்பதற்குக் கொள்ளும் பொருளில் இச்சொல் அன்று பயிலப் பெறவில்லை என அறியலாம். நாட்டியம் என்ற கருத்திலேயே காணப்படுகின்றது.

''நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்''
(தொல். அகம். 56)

''நாடக மகளிர் ஆடுகளத்து எடுத்த
வீசி வீங்கு இன்னியங் கடுப்ப''
(பெரும்பாண். 55—56)

''பாடல் ஓர்த்தும் நாடகம் நயந்தும்'' (பட்டின. 113)

''நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகை''
(சிலம்பு. பதிகம். 15)

''நாடக மடந்தையர் நலங்கெழுவீதி'' (மணி. 4:51)

என்பன நாட்டியம் என்னும் பொருளில் அமைந்தன.

கூத்து

தொல்காப்பியத்தில் கூத்து, கூத்தர் என்னும் சொற்கள் உள்ளன. சங்க இலக்கியங்களில் ''கூத்து'' என்னும் சொல், மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றது.

''கூத்தர் ஆடுகளம் கடுக்கும்'' (புறம். 28)

''இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து''
(சிலம்பு. 3:12)

''கூத்தாட்டு அவைக்களம்'' (திருக். 332)

என வருமிடங்கள் சான்றாம். இச்சொற்களுக்கு விளக்கம் அறியும் பொழுதும் ஆடல் தொடர்பாக இருப்பதாக அறிய முடிகிறதே தவிர, நாடக வடிவமாகத் தெரியவில்லை.

கருவி இசைகளுடன் இணைந்து ஆடும் ஆட்டமே நாட்டியம் எனப்படும். தொல்காப்பியத்திலும் சங்க இலக்கியங்களிலும் இச்சொல்லாட்சி காணப்பெறவில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில்தான் முதன் முதல் காண்கிறோம்.

"நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து" (சிலம்பு 3:40) என இளங்கோவடிகள் பாடுவர்.

நாடக நூல்கள்

சங்ககால எல்லையில் அல்லது அதனை ஒட்டிப் பின்வரும நாடக நூல்கள் தமிழகத்தில் இருந்தன என்பதும் அவை கால வெள்ளத்தால் பல காரணங்களால் மறைந்து போயின என்பதும் சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் இருந்து தெரிந்து கொள்கின்றோம். அந் நூல்கள் அகத்தியம், குணநூல், கூத்தநூல், சயந்தம், நூல், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ், முறுவல் முதலியனவாம். இவைகள் எல்லாம் இதுநாள் வரை பெயர் மட்டும் அறிந்த நூல்களாகவே இருந்தன. ஆனால் இவைகளில் "கூத்தநூல்" என்ற நூல் மட்டும் அண்மையில் கவிஞர் பாலபாரதி ச. து. சு யோகியார் அவர் களால் வெளிக்கொணரப் பெற்றது. அந்நூலினைத் தமிழ் நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் முதன் முதலாக அச்சு வடிவில் கொண்டுவந்துள்ளது. காணாமல் போன நூற் பட்டியலில் உள்ள நூல்கள் என்ன பொருள்கொண்டன என்று மயங்குவார் களுக்கு இந்தக் கூத்த நூல் நல்ல வழிகாட்டியாய் வழிப்படுத்து கிறது என்பர். நூலை நோக்கினால் ஆடற்கலையின் இலக் கணத்தை எடுத்தியம்பும் நூலாக இந்நூல் முழுவதும் இருத் தலை அறியலாம். அந்நாளில் வழங்கிய நூல் எனக் கொள்ளப் படுவதால் இதனை அறிந்து செல்வது அவசியம்.

அமைப்பு

இந்நூல் சாத்தனார் என்னும் புலவரால் இயற்றப் பெற்றது. பாயிரம், சுவை நூல், தொகை நூல் என்ற முப் பெரும் பிரிவுகளை உடையது. முந்நூற்றுப் பதினெட்டுச் சூத்திரங்களால் இயன்றது.

அவற்றுள் பாயிரம், நூல் வந்த வழி கூறுகின்றது. கூத்த னும் கூத்தியுமாக இறைவனும் இறைவியும் இயற்றிய கூத்தைக் கண்ட அகத்தியன், அவர் மாணாக்கன் சிகண்டி முதலான

பலரியற்றிய அகத்தியம், தேனிசை, பேரிசை, பெருநாரை, பெருங்குருகு, கூத்து, சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் முதலாகப் பல நூல்களைப் பயின்ற புலமையால் கூத்த நூல் யாக்கப் பெற்றது[1]. சுவைநூல் என்னும் பகுப்பு, 156 நூற்பாக்களைக் கொண்டது. பத்துப் பிரிவினது. நாடகத்தின் பரிணாமத்தை இப்பகுப்பு உணர்த்துகின்றது. தொடக்கத்தில் இறைவன் ஆடிய ஆதிக்கூத்தில் ஓசை உடுக்கையிற் பிறந்தது; ஓசையின் சுழலிலிருந்து இசையின் உயிர்ப்பும், அதனின்று ஆட்டமும் அதனின்று கூத்தின் அமைதியும், அதனின்று நாட்டியக் கோப்பும் அதனின்று நாடக வகைகளும் தோன்றின என்பது அப்பகுதி தரும் விளக்கம்.

> "மோனத்து இருந்த முன்னோன் கூத்தில்
> உடுக்கையில் பிறந்தது ஓசையின் சுழலே
> ஓசையில் பிறந்தது இசையின் உயிர்ப்பே
> இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே
> ஆட்டம் பிறந்தது கூத்தினது அமைவே
> கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோப்பே
> நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே"
>
> (கூத்தநூல்—தோற்றுவாய்)

இந்நூலில் உள்ள "தொகை நூல்" என்ற பகுதி, பெரிய கூத்துக் களஞ்சியமாக விளங்குகிறது. இப்பகுதியில் 162 நூற்பாக்கள் உள்ளன. சுவையின் அடியாகப் பிறந்த கூத்துக்கள் தொகுத்தும் வகுத்தும் விளக்கப்படுகின்றன. இத்தொகை நூல் பகுதியில் வழிமுறைப் பகுதி நூற்பாக்கள், கூத்தின் பரிணாமத்தை விளக்குவன. உதாரணமாக முதல் எட்டு நூற்பாக்கள் கூத்துக்களின் பரிணாமத்தைச் சிறப்பாகக் காட்டுவன.

> 1. ஆட்டம் கூத்தின் அடிவா ரம்மே.
> 2. ஆட்டம் பாட்டம் அவிநயம் என்ன
> மூவகை என்பர் கூத்தின் முறைமை.

1 சாத்தனார் கூத்த நூல் (1968), தமிழ்நாட்டுச் சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை. பக். 4

3. ஆட்டம் பிறந்தது பாட்டம்; பாட்டம்
அதனிடைப் பிறந்தது அவிநயக் கூத்தே.

4. தனிமை துணைமை இணைமை பன்மை
கதைக்களி காப்பியம் கூத்து அறுவகையே.

5. ஆட்டம் தட்டாம்; பாட்டம் பண்ணாம்;
யாப்புக் கூத்தின் அவிநயம் என்ப.

6. ஆட்டம் அகமாம்; பாட்டம் சுவையாம்;
கூத்து இழை என்னக் கொண்டனர் புலவர்.

7. ஆட்டம் உடலாம்; பாட்டம் முகமாம்;
கை அவி நயமாக் காட்டினர் ஆமே.

8. முன்னது வேராம்; பின்னது கனியாம்;
நடுவது மரமா நாடினர் முன்னோர்

(கூத்தநூல்—வழிமுறை. 1—8)

பொதுத்தன்மைகள் வளர்ந்த வரன்முறையையும் இறைவனது நூற்றெட்டுக் கூத்துக்களையும் அவைகளில் முக்கியமான பன்னிரு கூத்துக்களையும் இப்பன்னிரு கூத்துக்களின் வழி வந்து மக்களிடம் பரவிய பன்னிரு வகையான கூத்து நெறிகளையும் இவைகள் தாண்டவ வாஸ்யமாய் இணைந்து நடைபெறும் தன்மையையும் இதன் ஆசிரியர் விளக்குகின்றார்.

இந் நூலை நோக்கும் பொழுது இது கூத்திலக்கணங்களையே கூறும் நூலாக உள்ளது என்பதனை அறியலாம்[1]. இந்நூல் போலவே சயந்தம், முறுவல் முதலாய ஏனைய நூல்களும் ஆடற்கலையையே கூறும் இலக்கணமாக இருந்திருக்க வேண்டும் என முடிவு செய்யலாம். கூத்தநூல் தவிர ஏனைய நூல்கள் மறைந்த நூல்களே ஆகும். அவைகளைப் பற்றி அறியப்படும் செய்திகள் மட்டும் சுருக்கிக் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

அகத்தியம்

"நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம் அகத்திய முதலாக உள்ள தொன்னூல்களுமிறந்தன"

---

1. இந்நூலின் மொழி நடையை நோக்கிச் சிலர் இந்நூல் பிற்பட்ட காலத்தில் தோன்றியது என்பர்.

என்று அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரத்தில் கூறுகிறார். அகத்தியம் அக்காலத்திலேயே மறைந்து விட்டது. அகத்தியமுனிவர் தமது பெயரால் அகத்தியம் என்னும் நூலை இயற்றினார் என்றும் முத்தமிழ் இலக்கணம் கொண்ட நூல் என்றும் இந்நூலைப் பற்றி ஒரு கருத்துண்டு.

குணநூல்

இது ஒரு நாடகத் தமிழ் நூல். இதனை அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரையில் குறிப்பிடுகிறார்.

''பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் என்பன வற்றுள்ளும் ஒரு சார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல் நடு இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தனபோலும்"

என்று சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரத்தில் எழுதுகிறார்.

சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் வரும் ''இருவகைக் கூத்து'' என்பதற்கு உரை எழுதும் பொழுது,

''குணத்தின் வழியது அகக் கூத்தெனப்படுமே''

என்னும் குணநூல் சூத்திரம் ஒன்றை மேற்கோள் காட்டுகிறார். குணநூல் ஆசிரியரின் பெயர் முதலியன தெரியவில்லை. அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் சிதைந்துபோன இந்நூல், இக் காலத்தில் அடியோடு மறைந்துவிட்டது.

சந்தம்

இது கூத்து சம்பந்தமான ஒரு நாடகத் தமிழ் நூல். இந்நூலை யாப்பருங்கல உரையாசிரியர் தமது உரையில் குறிப்பிடுகிறார். சந்தம் என்னும் இந்நூல், பதினோராடற்கும் ஏற்ற பாட்டுக்களின் இலக்கணங்களைக் கூறும் நூல் என்பது தெரிகிறது. பதினொரு வகையான ஆடல்களைப் பற்றிச் சிலப்பதிகாரத்திலும், அதன் உரையிலும் காணலாம்.

இந்நூலைப் பற்றி வேறு செய்திகள் தெரியவில்லை.

சயந்தம்

இதுவும் ஒரு நாடகத் தமிழ் நூல். இந் நூலைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரைப் பாயிரத்தில் இவ்வாறு கூறுகிறார்.

''நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம் அகத்தியம் முதலாக உள்ள தொன்னூல்களுமிறந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றிய மென்பனவற்றுள்ளும் ஒரு சார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல் நடு இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன போலும்''.

இவ்வாறு எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார், ''இருவகைக் கூத்து'' என்பதன் உரையில் சயந்த நூலிலிருந்தும் ஒரு சூத்திரத்தை மேற்கோள் காட்டியுள்ளார். அந் நூற்பா,

''அகத்தெழு சுவையா னகமெனப் படுமே''

அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலேயே சிதைந்துபோன இந்நூல் இப்போது முழுவதும் மறைந்து விட்டது.

செயிற்றியம்

செயிற்றியம் என்னும் நாடகத் தமிழ் இலக்கண நூல் ஒன்று இருந்தது என்பது சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லாரும் அரும்பத உரையாசிரியரும் இளம் பூரண அடிகளும் பேராசிரியரும் யாப்பருங்கல விருத்தியுரைகாரரும் ஆகிய உரையாசிரியர்களின் உரைகளினால் தெரிகிறது. செயிற்றியனார் என்பவர் செய்த நூல் ஆகலின், இதற்குச் செயிற்றியம் என்னும் பெயர் வாய்த்தது. இந்நூல் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலேயே மறைந்துவிட்டது.

நூல்

நூல் என்னும் பெயருள்ள நூல் ஒன்று இருந்ததென்பது இறையனார் அகப்பொருள் உரை, அடியார்க்கு நல்லார் உரை, மயிலைநாதர் உரை என்னும் உரை நூல்களினால் தெரிகிறது.

மயிலைநாதர், நன்னூல் உரையில், "இடுகுறியால் பெயர் பெற்றன நிகண்டு, நூல், கலைக்கோட்டுத்தண்டு" என்று கூறுகிறார்.

பரதம்

இந்த நாடகத் தமிழ் நூல், தமது காலத்துக்கு முன்னரே மறைந்து போனதாக அடியார்க்கு நல்லார்,

"நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம் அகத்தியம் முதலாக வுள்ள தொன்னூல்களும் இறந்தன"

என்று சிலப்பதிகார உரைப்பாயிர உரையில் எழுதுகிறார். இதனால் இது மிகப் பழைய நூல் என்பது தெரிகிறது.

பரத சேனாபதீயம்

இது நாடக இலக்கணத்தைக் கூறும் நூல். இதனை இயற்றியவர் ஆதிவாயிலார் என்பவர். இதனை, "ஆதிவாயிலார் செய்த பரத சேனாபதீயம்" என்று அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரைச் சிறப்புப் பாயிரத்தில் எழுதுவதனால் அறியலாம். இந்நூலைப் பற்றி வேறு செய்திகள் தெரியவில்லை. இந்நூலினின்று சில செய்யுள்களை அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டுகிறார். பரதநாட்டியத்தைப் பற்றிக் கூறுவது இந்நூல் என்று தெரிகிறது.

மதிவாணன் நாடகத் தமிழ் நூல்

மதிவர்ணன் என்னும் பாண்டிய அரசன் இயற்றியது ஆகலின் இந்நூலுக்கு இப்பெயர் வந்தது. சிலப்பதிகார உரைப் பாயிரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் இந் நூலைப்பற்றி,

"கடைச்சங்கமிரீஇய பாண்டியருள் கவியரங்கேறிய பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த முதனூல்களிலுள்ள வசனக் கூத்திற்கு மறுதலையாகிய புகழ்க் கூத்தியன்ற மதிவாணன் நாடகத் தமிழ் நூல்"

என்று எழுதுகிறார். எனவே, இது கடைச் சங்க காலத்தில் இயற்றப்பட்ட நூலாகும். இந் நூல் இப்போது மறைந்து விட்டது. இதைப் பற்றிய வேறு செய்திகள் தெரியவில்லை.

முறுவல்

இப்பெயரையுடைய நாடகத் தமிழ் நூல் ஒன்று இருந்தது என்பதை, அடியார்க்கு நல்லார் உரைப்பாயிர உரையினால் அறிகிறோம்.

''நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம் அகத்தியம் முதலாக வுள்ள தொன்னூல்களுமிறந்தன. பின்னும் முறுவல் சயந்தம் குணநூல் செயிற்றியம் என்பனவற்றுள்ளும் ஒருசார் சூத்திரங் கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல் நடு இறுதி காணா மையின் அவையும் இறந்தன போலும்'' எனக் கூறுவர்.

வஞ்சிப்பாட்டு, மோதிரப்பாட்டு, கடகண்டு

பேராசிரியர், தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் செய்யு ளியல் 180ஆம் சூத்திரத்தில் பண்ணத்தி என்பதை விளக்கும் இடத்தில் இந் நூல்களைக் குறிப்பிடுகின்றார். அவர்,

''மெய்வழக்கல்லாத புறவழக்கினைப் பண்ணத்தியென்ப. இது எழுதும் பயிற்சி யில்லாத புறவுறுப்புப் பொருள்களைப் பண்ணத்தியென்ப வென்பது. அவையாவன நாடகச் செய்யு ளாகிய பாட்டும் மடையும் வஞ்சிப்பாட்டும் மோதிரப்பாட்டும் கடகண்டும் முதலாயின. அவற்றை மேலதே போலப் பாட்டென்னாராயினார், நோக்கு முதலான உறுப்பின்மையின் என்பது. அவை வல்லார்வாய்க் கேட்டுணர்க''

என விளக்குவர். இதனால் மோதிரப்பாட்டு, வஞ்சிப்பாட்டு, கடகண்டு என்பன நாடகம் பற்றிய நூல்கள் எனத் தெரி கின்றன.

விளக்கத்தார் கூத்து

விளக்கத்தார் கூத்து என்னும் நாடகத் தமிழ் நூலைப் பேராசிரியர் தமது உரையில் குறிப்பிடுகிறார். தொல்காப் பியப், பொருளதிகாரச் செய்யுளியலில்,

> ''சேரி மொழியாற் செவ்விதிற் கிளந்து
> தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றிற்
> புலனென மொழிப புலனுணர்ந் தோரே''
> (தொல். பொருள். செய். 241.,

என்னும் சூத்திரத்திற்குப் பேராசியர் பின்வருமாறு உரை வரைவர்.

"சேரி மொழி என்பது பாடி மாற்றங்கள். அவற்றாலே செவ்விதாகக் கூறி ஆராய்ந்து காணாமைப் பொருட்டொட ரானே தொடுத்துச் செய்வது புலன் என்று சொல்லுவர் புலனுணர்ந்தோர் என்றவாறு. அவை விளக்கத்தார் கூத்து முதலாகிய நாடகச் செய்யுளாகிய வெண்டுறைச் செய்யுள் போல்வன வென்பது கண்டு கொள்க"

இதனால், விளக்கத்தார் என்னும் புலவர், கூத்து நூல் ஒன்று செய்தார் என்பது தெரிகிறது.

இவை அனைத்தும் ஆடற்கலையை உணர்த்துதல் போலவே சங்க இலக்கியங்களும் ஆடற்கலையையே குறிப்பிடு கின்றன என்பதனைப் பின்வரும் சில எடுத்துக் காட்டுக் களால் உய்த்துணரலாம்.

குறுந்தொகை

"யானும்ஓர் ஆடுகள மகளே என்கைக்
கோடீர் இலங்குவளை நெகிழ்த்த
பீடுகெழு குரிசிலும் ஓர் ஆடுகள மகனே" (குறுந். 31)
"மள்ளர்குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கையானும்" (குறுந். 31)

புறநானூறு

"விழவில் கோடியர் நீர்மைபோல் முறை முறை
ஆடுநர் கழியும் இவ்வுலகத்து" (புறம். 24)
"ஆடினிர் பாடினிர் செலினே" (புறம். 24)

கலித்தொகை

"அவை புகழ் அரங்கின் மேல்
ஆடுவாள் அணிநுதல்
வகை பெறச் செரீஇய
வயந்தகம் போல்" (கலி. 79)

இவ் வரிகள் ஆடற்கலையையே சுட்டுகின்றன.

''நடிப்பில் இரண்டு வகை உண்டு; ஒன்று கருத்துக்களை நடித்துக்காட்டுதல்; மற்றொன்று கதைகளை நடித்துக் காட்டுதல். கருத்துக்களை நடித்துக் காட்டுதல், நாட்டியம் என்றும் கதைகளை நடித்துக் காட்டுதல் ''நாடகம்'' என்றும் அழைக்கப் பட்டன. இவ்விரண்டினையும் பொதுவாகக் கூத்து என்று அழைத்தனர்''[1] என்பர் தமிழறிஞர் இளவழகனார்.

நாடகத் தோற்றம்

நாட்டியத்தால் பெறும் இன்பத்தினை நீடிக்க விழைந்த மக்களின் வேட்கையே நாடகமாக மலர்ந்தது எனலாம். பாட்டும் அபிநயமும் கலந்த நாட்டியத்தால் விளைந்த இன்பத்தைச் சிறிய அளவாக உணர்ந்த மக்கள், மேலும் நுட்பமான கலை நயங்களைக் காண ஆவல் கொண்டு நாட்டியக் கலையோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய ஒன்றினைக் கண்டுபிடித்த வரலாறே நாடகத் தோற்றமாகும். கருத்துக்களை வெளிப்படுத்திய நாட்டியம், கதை தழுவிய நாடகமாக மக்களிடம் தோன்றி வளரத் தொடங்கியது. அவ்வாறு அமைந்த இக்கலை, கற்றார் கல்லார் அனைவர்க்கும் நாட்டியத்தை விடக் களிப்பூட்டுவதாகவும் இருந்தது. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் இருவகைக் கூத்துக்களுக்கும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கம் சொல்லும் பொழுது, சாந்திக் கூத்தும், விநோதக் கூத்தும் என்று விளக்கம் சொல்லிச் சாந்திக்கூத்தைச் சொக்கக் கூத்து, மெய்க்கூத்து, அபிநயக் கூத்து, நாடகக் கூத்து என்று நால்வகைகளாகப் பாகுபாடு செய்வர். இவற்றில் "நாடகம்" என்பதற்குக் கதை தழுவி வரும் கூத்து என்று பொருளுரைப்பர். கதை தழுவி ஆடிய நாடகமே நாடகக்கலையின் முதற்படி என்று கூறலாம். நாட்டியத்திலிருந்து பிரிந்த இந்த நாடகத்தினுடைய திருப்பத்தினைக் கண்டு, பழந் தமிழகத்தில் ஒரு கதையை எடுத்துக் கொண்டு அதில் வரும் பாத்திரங்களுக்கெல்லாம் நடிகர்களை அமைத்து உரையாடல்களாலும் செயல்களாலும் அக் கதைப் பொருளைப் பலர் காண ஒரு நாடக அரங்கத்தில் நடித்துக் காட்டினர் என்ற முடிவிறகு

1. இளவழகனார், சங்கநூற் கட்டுரைகள் அல்லது பழந்தமிழ் நாகரிகம். தி. தெ. சை. சி. நூ. கழகம். பக். 94

வந்து விடுதல் கூடாது. பழந்தமிழகத்தில் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தி ஆடிய ஒரு நடிகையே கதையைப் பின்பற்றி அதில் வரும் பாத்திரங்களை எல்லாம் தானே மேற்கொண்டு நடித்துக் காட்டத் தொடங்கிய நாடகத் தொடக்கம், காலப் போக்கில் பலர் கூடியாடும் கூட்டுறவுக் கலையாக வளர்ந்திருக் கிறது.

பழந்தமிழகத்தில் இருந்த தோற்பாவைக் கூத்து என்பதனையும் இணைத்துப் பார்த்தல் பொருத்தமானதாகும். குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற் பாவை இவைகளை விநோதக்கூத்து என்று வகுத்திருக் கின்றனர். இவற்றில் தோற்பாவை என்பது தோலாற் பாவை செய்து ஒரு வெள்ளைத் திரைக்குப் பின்புறம் அதனை வைத்து அதற்குப் பின்புறம் விளக்கினை வைத்துப் பாவையினைக் கயிறு கொண்டோ கையினால் பிடித்தோ ஆட்டுவிப்பதாகும். சிற்றூர்கள் சிலவற்றில் பொம்மலாட்டம் பழந் தமிழகத்தில் வெறும் ஆட்டமாகவும் ஆரவாரமாகவும் இல்லாமல் ஏதாவது ஒரு கதையாயை மையமாகக் கொண்டே மக் களுக்குக் காட்டப்பட்டிருக்க வேண்டும். இத் தோற்பாவைக் கூத்தின் அமைப்பு, நாடகக் கூறுகள் உடையது. இக் கூத்தும் நாடக வளர்ச்சியைக் காட்டுவதாக இருக்கிறது. எனவே நாட்டியத்திலிருந்து நாடகம் கதை தழுவி எழுந்த ஒரு நல்ல காலவளர்ச்சிக்குப் பிறகே தொல்காப்பியர் கூறியுள்ள "நாடக வழக்கு" என்ற நூற்பா தோன்றியிருக்க வேண்டும். தொடக்க காலத்தில் ஆடலைக் குறிக்கப் பயன்பட்ட ''நாடகம்'', ''கூத்து'' ஆகிய இவ்விரு சொல்லும் மக்களின் கலையார்வத் தால், காலப் போக்கில் கதை தழுவியது நாடகம் என்றும் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் நாட்டியத்தைக் குறிப்பது கூத்து என்றும் பொருள் கொள்ளும் வகையில் அமைந்தன.

நாட்டியத்திற்கும், நாடகத்திற்கும் பயன்படுபவைகள் சில பொதுவாக உள்ளன. கருத்தை வெளிப்படுத்திய கூத்து, கதை தழுவிய நாடகமாக மாறினாலும் அரங்கம், நடிகர்கள், திரை, இன்னியங்கள், காலம், சுவைகள் முதலியவைகளில் பெருமள

வில் மாறுதல் இல்லை எனலாம். ஆதலின் கூத்திற்குப் பயன்பட்டவைகள் நாடகத்திற்கும் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கக் கூடுமாகையால் அவைகள் எவ்வகையில் இருந்தன என்பதனைப் பழந்தமிழ் நூல்களுடனும் அவைகளுக் கடுத்துத் தோன்றிய சிலப்பதிகாரத்துடனும் நோக்குதல் தகும். பின்வரும் சில தலைப்புக்களில் இவை பேசப்பட்டாலும் இங்கு நினைவு கூர்தல் பொருத்தமாகும்.

அ. அரங்கம்: வழுவில்லாத நல்ல இடமாகத் தேர்ந்தெடுத்து அந்த இடமும் மக்கள் அனைவரும் கூடுவதற்கேற்ற ஊரின் நடுவில் இருக்க வேண்டும் என்றும் கருதியிருக்கின்றனர். அரண்மனையைச் சேர்ந்த நாடக அரங்கினைக் "கூத்துப் பள்ளி'' என்றும் கோவிலில் உள்ள கூத்தாடும் இடத்தினைக் "கூத்தம்பலம்'' என்றும் அழைத்திருக்கின்றனர். அரங்கமானது தூண்கள், உத்தரம், பலகை முதலியவைகளால் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. நாடகமேடைக்கு ''நாயகப்பத்தி'' என்றும், கூத்துக் காண்போர் இடத்துக்கு "அம்பலம்" என்றும் பெயர்கள் இருந்திருக்கின்றன. நாடக மேடையில் கலைஞர்கள் தங்கிக் கூத்தாடும் இடத்திற்குக் ''கண்ணுளர் குடிஞைப் பள்ளி'' என்றும் பெயர் இருந்திருக்கிறது. ''ஆடுகளம்'' என்ற பெயரும் உண்டு என்பதற்குக் "கூத்தர் ஆடுகளம் கடுக்கும்'' (புறம். 28) என்ற புறநானூற்று வரி, தக்க சான்று.

ஆ. திரை: மூவகைத் திரைகளின் பெயரை நாம் அறிய முடிகிறது. அவை ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்பன. ஒருமுக எழினி என்பது ''ஓடுபடம்'' என்ற பெயரினையும் உடையது. அதாவது ஒரு பக்கம் தள்ளக் கூடியது. ஒரு திரை இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டு, இரண்டு பக்கமும் தள்ளக்கூடிய அமைப்புடையது. பொருமுக எழினி. கரந்துவரல் எழினி என்பன் மேலே கட்டப்பட்டுக் கீழிறங்கி வரவும் மேலே மறைந்து செல்லவும் கூடிய திரைகள். எந்திர எழினி என்ற பெயரினைப் பெற்ற இத் திரை, கயிற்றால் இயங்கக் கூடியது.

இ. இன்னியங்கள்: கூத்திற்குப் பயன்பட்ட இன்னியங்கள் அனைத்தும் நாடகத்திற்கும் பயன் பட்டிருக்கும் என்று கூற முடியாது. இருப்பினும் பழந்தமிழர்கள் பயன்படுத்திய இன்னியங்களைப் பார்க்கும்போது அவர்களின் இசையறிவு நாடகத்திற்கும் எவ்வாறெல்லாம் பயன்பட்டிருக்கக் கூடும் என்பதனை உணரலாம். கலைஞர்கள் பயன்படுத்திய இசைக் கருவிகள் யாழ், குழல், தண்ணுமை, முழவு, இடக்கை, பேரிகை, படாகை, படகம், உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குடமுழா, தக்கை, களப்பறை, தமருகம், தடாரி, அந்தரி, சந்திரவளையம், மொந்தை, முரசு, கண்விடு தூம்பு, நிசாளம், துடிமை, சிறுபறை, அடக்கம், தருணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழிகைப்பறை துடி, பெரும் பறை, பதலை முதலியனவாம். இவைகளில் பல நாடகத்திற் கும் பயன்பட்டிருக்கலாம்.

ஈ. சுவை: நாடகம், நாட்டியம் ஆகிய இரண்டிற்கும் உயிர், நடிப்பேயாகும், அந்த மெய்ப்பாட்டினைத் தொல் காப்பியத்தின் மெய்ப்பாட்டியல் நன்கு விரித்துரைக்கின்றது. தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் எண்வகை மெய்ப்பாடும் (தொல். மெய். 247) அவற்றிற்கு மேலாக விரித்துப் பேசும் சில மெய்ப்பாடும் (தொல். மெய். 256) நடிப்பின் நுட்பங்களை நன்கு விளக்கும் உரைகற்களாகும்.

நடிப்பு என்ற சுவையின் சாறுகள் அடங்கிய இயல், தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியல் எனலாம்.

உ. காலம்: சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை போன்றவை பகற் பொழுது நிகழ்வதும், கூத்துக்கலை இரவில் நிகழ்வதும் அக் கலைகளின் அமைப்பாதலால் இரவுக்காலங்களிலேயே கூத்துக் கலை நிகழ்ந்தது எனலாம். விழாக்காலங்களில் நிகழ்ந்தது என்பதனை, ''மள்ளர் குழீஇய விழவினானும்'' (குறுந். 31) என்ற குறுந்தொகைப் பாடலால் அறிகிறோம்.

ஊ. நடிகர்கள்: இன்றைக்குச் சமுதாயத்தில் உள்ள அனைவரும் நாடகக்கலையில் பங்கு கொள்வதுபோல அன்று அனைத்துத் தரப்பினரும் பங்கு கொள்ளவில்லை. இக்கலையில்

பங்கு கொண்டவர்கள் தனிப் பிரிவினராகவே இருந்திருக்கின் றனர். இக் கலைஞர் கூத்தர், பாணர், பொருநர், விறலியர் என்று பெருவழக்காக அழைக்கப்பட்டதோடு மட்டுமல்லாது கண்ணுளர், தோரியர், வயிரியர் முதலிய வேறு பரியாயச் சொற்களாலும் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். தமிழ்ப் புலவர்களின் பெயர்கள் முதுகூத்தர், தமிழ்க் கூத்தர் என்று இருப்பதும் இங்கு நோக்கத் தக்கது. கலைஞர்கள் வாழ்ந்த இடம் ''பாணசேரி'', ''பாண்குடி'', ''கூத்தநல்லூர்'' என்றும் அழைக் கப்பட்டதிலிருந்து கலைஞர்களும் அவர் தம் சுற்றத்தாரும் ஓரிடத்தில் சேர்ந்து வாழ்ந்திருக்கின்றனர் என்று தெரிகின்றது.

எ. நாடக நூல்கள்: முழுமையான வடிவத்தில் அண்மை யில் வெளியிடப்பட்ட ''கூத்தநூல்'' தவிர நமக்கு ஒரு நாடக இலக்கியமும் கிடைக்கவில்லை என்றாலும் சில நாடக இலக் கண நூல்களின் பெயர்களும் அவைகளிலிருந்து சில நூற்பாக் களும் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. பரதம், அகத்தியம், செயிற் றியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், பரதசேனாபதீயம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல், கூத்த நூல், கடகண்டு முதலிய நூல்கள் நாடக இலக்கணங்களைக் கூறும் நூல் களாகக் கருதப்படுகின்றன. இந் நூல்களில் கூத்தநூல் தவிர ஏனையன நமக்குக் கிடைக்கவில்லை.

ஏ. நாடகக்கலை வளர்த்தவர்கள்: கூத்தினை வேத்தியல், பொதுவியல் என்று இரு பிரிவாகக் கருதுவதால் இரு சாராரும் இக்கலையினை வளர்த்தார்கள் எனலாம். வள்ளல்கள்,பெருமன் னர்கள், குறுநில மன்னர்கள் முதலியவர்களால் வளர்க்கப் பெற்ற கலைப்பயிருக்குக் கதிரவனாகப் பொதுமக்கள் விளங்கி யிருக்கின்றனர். பாரியின் முன் விறலியை ஆடியும் பாடியும் செல்ல வேண்டுகோள் விடுக்கும் கபிலருடைய பாடல் இதற்குத் தக்க சான்றாகும்.

ஐ. மூவகை ஆட்டம்: இக்கால எல்லையில் கவிதைவடிவில் பல தமிழ் நூல்கள் கிடைக்கும் பொழுது நாடக இலக்கியங் கள் கிடைக்காதது துன்பமே; பழந்தமிழகத்தில் தனி ஆடல்,

கதை தழுவிய ஆடல், கூட்டாடல் முதலியன இருந்தன என்பதற்குச் சிலப்பதிகாரத்தில் இருந்து சான்றுகளைக் காட்டலாம்.

1. கருத்துக்களைஒருத்தி வெளிப்படுத்தும்தனி நாட்டியம்: அரங்கேற்று காதையில் மாதவி அரங்கிலே புகுந்து ஆடுகின்ற இயல்பு கூறும் பொழுது இதனை அறிகிறோம். அக்கலை மகளின் நாட்டியச் சிறப்பை,

"மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்துப்
பாற்பட நின்ற பாலைப் பண்மேல்
நான்கி னொரீஇய நன்கன மறிந்து
மூன்றளந் தொன்று கொட்டி யதனை
ஐதுமண் டிலத்தாற் கூடை போக்கி
வந்த வாரம்வழி மயங்கிய பின்றை
ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கிக்
கூறிய வைந்தின் கொள்கை போலப்
பின்னையு மம்முறை பேரிய பின்றைப்
பொன்னியல் பூங்கொடி புரிந்துடன் வகுத்தென
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து"

என்னும் வரிகள் விளக்குகின்றன. (சிலம்பு. அரங். 148-158)

2. ஒருத்தியே கதை தழுவி ஆடிடும் கூத்து: கண்ணகியும் கோவலனும் மதுரை வரும் வழியில் ஐயை கோட்டத்தில் இளைப்பாறி இருக்கின்றனர். அப்போது வேட்டுவக் குடிச்சாலினி என்பாள், தெய்வம் ஏறப்பெற்று எயினருக்கு வரும் தீமைகளை உரைக்க, சாலினிக்கு எயினர்கள் கொற்றவையாக ஒப்பனை செய்து அவளைப் பரவினர். அவள் ஆடும் கூத்துக்களில் ஒன்று மரக்கால் கூத்து. அதனைச் சிலப்பதிகாரம் பின் வருமாறு குறிப்பிடுகின்றது.

"ஆய் பொன்னரிச் சிலம்பும் சூடகமும் மேகலையும்
ஆர்ப்ப வார்ப்ப
மாயஞ்செய் வாளவுணர் வீழநங்கை மரக்கான்மேல்
வாளமலை யாடும் போதும்
மாயஞ்செய் வாளவுணர் வீழநங்கை மரக்கால்மேல்
வாளமலை யாடு மாயின்

காயா மலர்மேனி யேந்தி வானோர் கைபெய் மலர்மாரி
காட்டும் போலும்'' (சிலம்பு. வேட்டுவ. 11)

தேவ அசுரப் போராட்டத்தில் ஒரு கட்டம் இவ்வாட்டம். மாயத் தொழில் மிக்க அசுரர், பாம்பு தேள் என வஞ்சகவடி வில் தேவர்களை அழிக்கப் படையெடுத்து வரும்பொழுது அவர்களை அழிக்க மரக்கால் ஆட்டத்தைக் கொற்றவை ஆடினாள் என்ற வரலாற்றை விளக்கிடும் தனி மகள் ஆடிப் கதையாகும் இது.

3. கதை தழுவிப் பலர் ஆடிடும் நாட்டியம்:

கோவலன் இறந்ததும் ஆயர்சேரியில் தீ நிமித்தங்கள் பல தோன்றின. துயருற்ற ஆய்ச்சியர் கூத்துள் படுகின்றனர். அவர்கள் கூட்டமாக ஆட எடுத்துக்கொண்ட கதை தழுவிய கூத்தின் பெயர், வாலசரிதை நாடகமாகும். ஆய்ச்சியர் குரவையின் "கருப்பம்'' என்னும் பகுதியில் இவ் வரலாறு, பின் வரும் வகையில் காப்பியத் தந்தையால் எழுதப்படுகிறது.

"மண்ணின் மாதர்க் கணியாகிய கண்ணகியுந் தான் காண ஆயர்பாடியில் எருமன்றத்து மாயவனுடன் தம் முன் ஆடிய வாலசரிதை நாடகங்களில் வேல் நெடுங்கண் பிஞ்ஞையோ டாடிய குரவையாடுதும் யாமென்றாள். (சிலம்பு. ஆய்ச்சி)

குரவைக்கூத்து எழுவர் அல்லது ஒன்பதின்மர் கைகோத்து ஆடும் கூத்தாகும். இந் நாடகத்தை எழுவர் எவ்வண்ணம் அழகுற ஆடிப் பாடினர் என்பதனை மேலும் ஆய்ச்சியர் குரவை விளக்குகிறது. கண்ணன் கதை, பலர் கூடி ஆடிடும் நாட்டியமாக விளங்கியது என்பதனை இதனால் நாமுணரு கிறோம். எனவே தமிழில் நாடகத் தோற்றம் நமக்குக் கிடைத்துள்ள குறிப்புக்களால் தெளிவாகவே இருக்கிறது.

மனிதனின் வெளிப்பாடு, கலை வடிவில் வருகிறது. அவ் வடிவுகளில் ஒன்றாக நாடகக்கலை இருக்கிறது. இக்கலை தமிழில் அடிநாளில் ஆடற்கலையையே குறித்து வந்திருக் கிறது. காலப் போக்கில் கதைகள் வர ஆடல் நிகழ்ந்திருக் கிறது. அவ்வாடல்களின் பொருள்களான கருத்துக்களும்

புராணத் தொடர்புடைய செய்திகளும் திணைத்தொடர்புடைய செய்திகளும் இருந்திருக்கின்றன. பொதுஅவை அரசஅவை முதலிய இடங்களை இக் கலை களமாகக் கொண்டு வளர்ந்திருக்கிறது. இவ்வெல்லையில் இதன் வளர்ச்சி, அத்தி பூத்தது போலல்லாமல் மலர்கள் மண்டிக் கிடக்கும் பூந்தோட்டமாகவே இருந்திருக்கின்றது.

பொருள்
- மெய்ப்பாடு
- மரக்கால் கூத்து (திணை வீரம் போல்வன)
- மாயவர் வரலாறு

ஆடல்
- தனிமகள் கருத்தாடல்
- தனிமகள் கதையாடல்
- பல்மகளிர் கதையாடல்

களம்
- அரசவை
- பொதுஅவை

2. நாடகக் கூறுகள் - வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டி யலில் கூறியுள்ள பல செய்திகள், நாடகங்களுக்கு ஏற்ற கூறுகளாக உள்ளன. மெய்ப்பாடுகளைப் பல வகையில் அபிநயங்கள் மூலமாக விரி வாக உணர்த்துவனவே கூத்துக்கள்.

2. நாடகக் கூறுகள் - வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்

ஒரு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்

இருபது நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் பலவகை இலக்கியப் பிரிவுகள் தோன்றியுள்ளன. ஒவ்வொரு பிரிவும் ஒவ்வொரு வகையில் தோற்றமும், வளர்ச்சியும் பெற்றுள்ளது. நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள், கூறுகள், இலக்கியங்கள் எவ்வண்ணம் வளர்ந்தன என்பதனை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம். தமிழ் நாடக இலக்கிய வரலாறு போன்றது இப்பகுதி.

இலக்கண, இலக்கியங்களில் நாடகக்கலை பற்றி அறியலாகும் குறிப்புக்கள், செய்திகள், கூறுகள் முதலியனவும் இலக்கண, இலக்கியங்களால் அறியலாகும் நாடகக் கலையின் அமைப்பும் நாடக இலக்கியங்கள் உருப்பெற்று வளர்ந்த பரிணாமமும் இப் பகுதியில் இடம் பெறுவன.

தமிழ் இலக்கிய வரலாறு எழுதுவார் பொதுவாகத் தொல்காப்பியர் காலம், சங்க காலம், சங்க மருவிய காலம், பல்லவர் காலம், சோழர் காலம், நாயக்கர் காலம், மராத்தியர் காலம், ஆங்கிலேயர் காலம், விடுதலைக்குப் பிற்பட்ட காலம் என்று பிரித்து ஆராய்வர். இந் நாடகக்கலை வரலாற்றையும் அவ் வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்தில் பகுத்துக் காணுதல் பொருந்துவதாம்.

பல்வேறு பட்ட ஆட்சியாளர்கள் ஆளுகைபுரிந்த இந்நாட்டில் இக் கலை வளர்ச்சி, மாற்றம், சீர்திருத்தம் முதல்ய வகைகளைப் பெற்று இன்றைய நிலையை எவ்வாறு அடைந்தது என்று நோக்குதல் தகும்.

தமிழகத்தில் எல்லா வரலாறுகளும் தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்து தொடங்கப்பட்டாலும் அவைகளின் தொடக்கம் அக்காலத்திற்கு முன்பிருந்தே வளர்ந்து வந்த ஒன்று என்பதில் யாருக்கும் கருத்து வேறுபாடில்லை.

அ. அகத்தியர் காலத்தில் நாடகம்

''நாடகத் தமிழ்" பற்றிக் கூறும் நூல்களில் பழமையானது அகத்தியமே. அகத்தியரால் செய்யப்பட்ட அகத்தியம், முத்தமிழ் இலக்கணங்களையும் வகுத்துரைப்பது. எனவே முத்தமிழுள் ஒன்றான நாடகத் தமிழுக்கு உரிய இலக்கணங்களை இந்நூல் எடுத்துக் கூறியிருத்தல் வேண்டும். "தமிழ் காத்தார்'' டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையர் அகத்தியம் என்பதற்கு ''இயல் இசை நாடகமென்னும் முத்தமிழிலக்கணத்தையும் தெரிவிப்பதாகிய ஒரு பெரிய இலக்கண நூல்; தென் மதுரைக்கண் இருந்த தலைச் சங்கப் புலவர்களுள் ஒருவராகிய அகத்திய முனிவரால் அருளிச் செய்யப்பட்டது[1]'' என்று இந்நூலினைக் குறிப்பிடுவர். இந்நூல் கிடைக்காமையால் அவை பற்றிய செய்திகளை அறிய இயலவில்லை. ஆயினும் அகத்தியம் என்னும் பெயரால் சில நூற்பாக்கள் கிடைக்கின்றன.

> ''அவை தாம்
> சாந்திக் கூத்தும் விநோதக் கூத்துமென்று
> ஆய்ந்துற வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே''

என்பன போன்று அடியார்க்கு நல்லார் போன்ற உரையாசிரியர் எடுத்துக் காட்டும் அகத்திய நூற்பாக்களால் கூத்துக்கள் பற்றிய இலக்கணம் அகத்தியரால் கூறப்பட்டதென அறிகின்றோம்.

நாடகம். கூத்தென்ற பெயரால் வழங்கி வந்தது. கூத்திற்கு முதல் பரமாச்சாரியன், கூத்தரசனாகிய சிவபெருமானே என்று பழைய நூல்கள் கூறுகின்றன. இக் கருத்து, வடமொழி நாடக நூலாசிரியர்களாலும் கூறப்பட்டுள்ளது.

1. சிலப்பதிகாரம், ஸ்ரீ தியாகராச வெளியீடு, சென்னை (1955) பக். 595.

அகத்தியரைப் போலவே "பரதம்" என்றொரு நாடக இலக்கண நூல் அக்காலத்தில் இருந்திருக்கிறது. இது "பரதர்" என்பவரால் இயற்றப்பட்டது. "பரதசாத்திரம்" என்றொரு வடமொழி நாடக இலக்கண நூலும் உண்டு. இதுவும் பரதரால் செய்யப்பட்டதே. இவ்விரண்டு நூல்களையும் இயற்றிய பரதர், வடமொழி, தென்மொழி இரண்டிலும் புலமை பெற்றவராதல் வேண்டும் எனக் கருதலாம்.

இக்காலத்தில் கூத்தின் ஒருவகையாகிய நாட்டியத்தைப் பரதநாட்டியம் என வழங்குவதற்கு இவரே காரணமானவர்.

ஆ. தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடகம்

இன்று கிடைத்துள்ள நூல்களில் மிகத் தொன்மையானது தொல்காப்பியம். இதன் காலம் குறைந்தது கி. மு. 300 எனக் கொள்ளலாம்.

நாடகம் - முதல் சொல்லாட்சியாளர்

"நாடகம்" என்ற சொல்லை முதன் முதலாகத் தொல் காப்பியத்திலேயே காண்கிறோம். இந்நூலில் கூறப்படும் செய்திகளைக் கொண்டு, அக்காலத்திருந்த சில கூத்துக்கள் பற்றி அறிகின்றோம். இவர் காலத்து நாடக வழக்குண்மையை "நாடகவழக்கினும்" என்ற நூற்பாக் காட்டுகிறது.

தொல்காப்பியத்தில் கூத்துக்கள் பல விரிவாகப் பேசப் பட்டுள்ளன. தெய்வம் அரசு தொடர்பாகவும், சில வேளைகளில் கீழ்மக்கள் பொழுது போக்கிற்காகவும் இக்கூத்துக்கள் ஆடப் பட்டுள்ள செய்தியை அறிய முடிகிறது. தனி ஆட்டமும் கூட்டாட்டமும் கருத்துக்களைச் சொல்வனவாகவே பெரும் பாலும் அமைந்திருக்க வேண்டும் என்று அக்குறிப்பின் மூலம் அறிய முடிகிறது.

தெய்வக் கூத்துக்கள்

வெறிக்கூத்து: குறிஞ்சி நில மக்களிடையே வேலன் ஆடுவது.

குன்றக்குரவை: குறவர்கள் முருகனை வழிபட்டு ஆடுவது.

ஆய்ச்சியர் குரவை: முல்லை நில மகளிர் மாயோனைப் போற்றிப் பரவி ஆடுவது.

வேந்து தொடர்புக் கூத்துக்கள்

வள்ளிக் கூத்து: வெற்றியைப் புகழ்ந்து வீரக்குடி மகளிர் வள்ளியின் கோலம் கொண்டு ஆடுவது.

(தொல். பொருள். புறத். 5)

கழனிலைக்கூத்து: களத்தைவிட்டுப் புறமுதுகிட்டு ஓடாத பெரும் வீரப் பெருமகனைப் பாராட்டி அவன் காலில் கழலைக் கட்டி ஆண் பெண் இணைந்து ஆடுவது.

கருங்கூத்து: போரில் வென்ற வீரர் அடையாளப் பூவைச் சூடி ஆடும் கூத்து.

அமலைக்கூத்து: வீரத்தை விளை நிலமாகக் கொண்டு தொல்காப்பியரால் குறிக்கப்படும் கூத்துக்களில் "ஒள்வாள் அமலை" என்பதும் ஒன்று. பெரும்போர் நிகழுங் காலத்துப் போர்க்களத்தில் களிற்றோடு பட்டு வீழ்ந்த வேந்தனைச் சூழ்ந்து கொண்டு வெற்றி பெற்ற வேந்தனது வீரர்கள் வாளைக் கையில் தாங்கி ஆடும் வீரக்கூத்தே ஒள்வாள் அமலை.

முன்தேர்க் குரவை: மாற்றாரை வென்று மகிழ்ச்சி எய்திய வேந்தன், அவ்வெற்றிக் களிப்பினால் தேர்த்தட்டிலே நின்று போர் வீரருடன் கைபிணைத்து ஆடுவது. (தொல். பொருள். புறத்.21).

பின்தேர்க்குரவை: தேர் மன்னர்களை வென்று வீரத்தை நிலைநாட்டிய மன்னர்களைப் பாராட்டி அவன் தேரின்பின் நின்று கூழுண்ட கொற்றவை கூளிச் சுற்றம் ஆடுவது (தொல். பொருள், புறத். 21).

கீழ்க்கூத்துக்கள்

தொல்காப்பிய உரையில் காடைக்கூத்து, கழைக்கூத்து என்னும் இரு கூத்துக்கள் கூறப்படுகின்றன. இவை கீழோராடும் கூத்து வகைகள் (தொல். பொருள். புறத். 36 உரை).

கலைஞர்கள்

வழியில் எதிர்ப்பட்ட கூத்தர்களை ஆற்றுப்படுத்திய செய்தியையும் தொல்காப்பியம் கூறுகின்றது.

> "கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
> ஆற்றிடைக் காட்சி உறழத் தோன்றிப்
> பெற்ற பெருவளம் பெறாஅர்க்கு அறிவுறீஇச்
> சென்று பயனெதிரச் சொன்ன பக்கமும்"
> (தொல். பொருள். புறத். 36)

என்பது தொல்காப்பியம். சங்க நூல்களில் வரும் ஆற்றுப் படைகள் தோன்றுவதற்கு இச் சூத்திரமே அடிப்படையாக அமைந்தது எனலாம். இங்குக் கூறப்பெற்ற கலைஞர்கள் இசையுடன் ஆடற்கலையை வளர்த்தவர்கள். இவர்களில் ஒரு சாரார், கூத்தர் என்றே அழைக்கப் பெற்றமை அறியத்தக்கது.

செய்யுளியலும் நாடக இலக்கியமும்

செய்யுளியலில் நாடக இலக்கியம் எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டும் என்று இலக்கணம் எழுதத் தொல்காப்பியருக்கு வாய்ப்பிருந்தும், தொல்காப்பியர் அது பற்றிக் கூறவில்லை. இவ் வரலாற்றால் படிக்கும் இலக்கிய வடிவத்தில் நாடக இலக்கியம் அமைக்கப் புலவர்கள் நினைக்கவில்லை என்று தெரிகிறது. மேற்கண்ட வகைகளில் கூத்துக்களின் அமைப்பு இருந்தமையால், கருத்துக்களை மிகுதியாக வெளிப்படுத்தும் அவற்றை இலக்கிய வடிவிற்குக் கொண்டுவர நினைக்கவில்லை. கதை சொல்லி ஆடும் கூத்துக்கள் பல்கி ஆடப்பட்டிருக்குமே யானால் அவைகளுக்கு இலக்கியம் எழுதுவதற்குரிய பாவகை களைக் காப்பியர் கூறிச் சென்றிருப்பர்.

மெய்ப்பாட்டியல்

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் கூறியுள்ள பல செய்திகள் நாடகங்களுக்கு ஏற்ற கூறுகளாக உள்ளன. மெய்ப் பாடுகளைப் பலவகையில் அபிநயங்கள் மூலமாக விரிவாக உணர்த்துவனவே கூத்துக்கள். மெய்ப்பாட்டியலில் சுவையும் நாடகச்சுவையும் பாகுபடுத்திக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன.

ஆங்கிலத்தில் டிராமாவை Play (விளையாட்டு) என்பர். தமிழிலும் நாடகத்தை ஆடல், ஆட்டம், விளையாட்டு என்பர். இறைவன் உலகம் அனைத்தையும் படைத்தும், காத்தும், அழித்தும் ஆடும் கூத்தினை, ''விளையாட்டு'' என்றே தமிழ் அறிஞர்கள் குறித்தனர்.

''காத்தும் படைத்தும் கரந்தும் விளையாடி.''

என்பது திருவாசகம். (திருவெம். 12)

''அலகிலா விளையாட்டுடையார்'' (கடவுள் வாழ்த்து)

என்பது கம்பர் வாக்கு.

பண்ணை

தொல்காப்பியர் நாடகத்தை ''விளையாட்டு'' எனப் பொருள்படும் ''பண்ணை'' என்ற சொல்லால் குறிக்கின்றார். நாடக வழக்கு எனத் தொல்காப்பியர் கூறியது கூட Play என்ற ஆங்கிலச் சொல் உணர்த்தும் பொருளில்தான் என வையாபுரிப் பிள்ளை தமது இலக்கியச் சிந்தனை என்னும் நூலில் கூறுவர். மெய்ப்பாட்டைப்பற்றிக் கூறும் தொல்காப் பியர்,

''பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்
கண்ணிய புறனே நானான் கென்ப''

(தொல். பொருள். மெய்ப். 1)

எனக் குறிக்கின்றார். இதில் பண்ணை என்பது விளையாட்டு; விளையாட்டாக உள்ளத்துக்கு உவகையூட்டுதலின் நாடகம் ''பண்ணை'' எனப்பட்டது.

இந்நூற்பாவிற்கு உரை எழுதிய நச்சினார்க்கினியர் ''முடியுடை வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலானோர் நாடக மகளிர் ஆடலும் பாடலும் கண்டுங் கேட்டும் காம நுகரும் இன்ப விளையாட்டினுள் தோன்றிய முப்பத்திரண்டு பொருளும்'' என்பர். இவ்வுரைவிளக்கம், பண்ணை என்னும் சொல்லின் மெய்ப்பொருளை உணர்த்தும்.

நடிப்பியல்

பண்ணையில் எண்வகைச் சுவைகளும் உண்டாகுமாறு நடித்தனர். அந் நடிப்பிற்கேற்றவாறு கருத்துக்களையும், கதைகளையும், பாடல்களையும்இயற்றினர் என அறிகின்றோம். நாடகத்திற்கான சுவைகளையும் உணர்ச்சிகளையும் விரிவாகக் கூறும் நூற்பாக்கள் பல இவ்வியலில் உள்ளன. நாடகம் ஒன்றில் ''நடிப்பு'' எவ்வளவு முதன்மை பெற்றது என்பதை யாவரும் அறிவர். மேடையில் நகை, அழுகை, இளிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை என்னும் உணர்வுகள் ஒரு நடிகனின் முகத்திலும், உடம்பிலும் மிக வேண்டும். இவை எவ்வாறு எவற்றின் அடிப் படையில் தோன்றும் என்று தொல்காப்பியர் இவ்வுணர்ச்சி களுக்கு உரிய அடித்தளங்களை எல்லாம் மெய்ப்பாட்டியலில் எழுதுவர். சான்றாக நடிப்பில் பெருமிதம் என்பது ஒரு குணச்சித்திரமான நடிப்பு. இந்த அருமையான நடிப்பு, ஒருவனுக்கு மேடையில் தோன்ற வேண்டும். பிச்சைக்கார னுக்குத் தோன்ற முடியுமா? அல்லது பிள்ளைத்தாச்சிக்குத்தான் தோன்றுமா? யாருக்கு எவ்வாறு தோன்றும் என்று தொல் காப்பியர் வரையறுக்கின்றார்.

> ''கல்வி தறுகண் புகழ்மை கொடையெனச்
> சொல்லப்பட்ட பெருமிதம் நான்கே''
>
> (தொல். பொருள். மெய்ப். 9)

எவ்வளவு அழகான வரையறை! இவற்றைப் பெற்ற நடிகன் எவ்வளவு குணச்சித்திரமாக நடித்துக் காட்ட முடியும்! இவ்வரிய நடிப்பாற்றலைப் போலத்தான் அவ்வியலில் ஒருவன் சிரிக்கின்றான் என்றால் அந்தச் சிரிப்பு எந்த அடிப்படையில்

தோன்ற முடியும் என்றும் ஒருவன் அழுகிறான் என்றால் எந்த அடிப்படையில் அவனுக்கு அழுகை பிறக்கும் என்றும் தெளிவுபடுத்துகின்றார்.

ஒரு நடிகனுக்கும், ஒரு நாடக ஆசிரியனுக்கும் மெய்ப் பாட்டியல், நடிப்புக் கலையைக் கற்றுத் தரும் ''வேதம்'' எனலாம்.

இவ்வகையில் தொல்காப்பியத்தில் நாடகம், கூத்து இவ்விரு சொற்களும் விரவி வர, அவற்றின் சில வகைகளையும் அறிய முடிகின்றது. இக் கலையை வளர்த்த தனி இனத்தார் கூத்தன், பாணன், விறலி, பொருநன் என்ற பெயர்களில் வாழ்ந்து வந்தனர். தெய்வத் தொடர்பானது வள்ளிக்கூத்து; வேந்தன், வெற்றி விரும்பி ஆடுவது அமலைக்கூத்து; கூட்டமாக ஆடுவது குரவைக்கூத்து; !இழிந்தோர் ஆடுவது கழைக்கூத்து என்ற செய்திகள் எல்லாம் இக் காப்பியத்தால் அறிய முடிவன· கருத்துக்கள் தழுவிய கூத்துக்களாக இவ்வெல்லையில் கூத்துக் களின் வடிவம் காணப்படுகிறது. இக்கூத்துக்களுக்கு வேண்டிய சுவைகளையும் நடிப்புக்களையும் விரிவாகக் கூறும் ''மெய்ப்பாட்டியல்'' இக் கலைக்கும் கலைஞர்களுக்கும் கிடைத்த பேரிலக்கணமாகும்.

மறைந்த நாடக நூல்கள்

தொல்காப்பியர் காலத்தை ஒட்டிய காலத்தில் அல்லது அதற்கு முன் பின்னான காலங்களில் சில நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தன என்பதனை உரையாசிரியர்கள் வழி அறிய முடிகிறது. அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கவை பன்னிரண்டு. அவை:

1) முறுவல்	2) சயந்தம்
3) குணநூல்	4) செயிற்றியம்
5) இசை நுணுக்கம்	6) இந்திர காளியம்
7) பஞ்ச மரபு	8) பரதசேனாபதீயம்
9) மதிவாணனார் நாடகத் தமிழ் நூல்	10) கூத்த நூல்
11) செயன்முறை	12) நூல்

என்பன

இவை முன்பகுதியில் விளக்கப்பட்டன. இவை முழுமையும் கிடைத்திருந்தால் நாடக நூல்கள் எழுதவேண்டிய முறை, நடிகரின் நடிப்புப் பற்றிய விரிவான செய்திகள், நடிப்பில் காட்ட வேண்டிய சுவை, குறிப்பு முதலியவை பற்றி அறிந்து கொண்டிருக்க முடியும். எள்ளில் இருந்து எண்ணெய் என்பது போல இலக்கியம் கண்டதற்கே இலக்கணம் வகுத்துரைத்தல் ஆன்றோர் கண்ட முறை. தமிழில் இருந்த எண்ணற்ற நாடக இலக்கண நூல்களின் பெயர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவ்வளவு இலக்கண நூல்கள் தோன்ற வேண்டுமானால் அவற்றிற்கு அடிப்படையான எண்ணற்ற நாடக இலக்கியங்கள் இருந்திருக்கக்கூடும். மேலே குறிப்பிட்ட நாடக இலக்கண நூல்களில் உள்ள சில நூற்பாக்கள் உரையாசிரியர்களால் எடுத்தாளப்படுகின்றன. இந் நூற்பாக்களால் நாம் அறியும் நாடகம், இன்று நாம் கருதும் நாடகம் போன்றவை அல்ல; கூத்தின் சாயல் கொண்டவை.

"குணத்தின் வழியது அகக் கூத்தெனப்படுமே" (குண நூல்)

"விநோதக் கூத்து வேறுபா டுடைத்து
வென்றி விநோதக் கூத்தென விளம்புவர்"
(மதிவாணனார்)

"அறமுதல் நான்கும் ஒன்பான் சுவையும்
முறைமுன் நாடக முன்னோ னாகும்" (செயிற்றியம்)

"சேதித் திடுவது சேதமென் றாகும்"

மேற்காட்டிய நூற்பாக்கள், இக்கலையின் வளர்ச்சி, இலக்கியங்கள் தோன்றும் அளவிற்கு முதுமை அடைந்திருக்க வேண்டும் என்பதனைத் தெள்ளத் தெளிய எடுத்துரைக்கின்றன. ஆனால் அந்நாடக இலக்கியங்கள் கிடைக்கப் பெறாமைக்குப் பல காரணங்களைக் கூற முடியும்.

ஓலைச்சுவடியில் எழுதப்பட்டவை மீண்டும் பெயர்த்து எழுதப்படாமையால் மக்கி மறைந்து போயிருக்கலாம்; கரையான் வாய்ப்பட்டழிந்திருக்கலாம். அடியார்க்குநல்லார், தம் காலத்திற்கு முன்னரே பல நாடக நூல்கள் இறந்தன எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

கூத்த நூல் கிடைத்தது போலத் தமிழ் மொழிக்கு ஏனைய நூல்களும் கிடைக்குமேயானால், பழந்தமிழகத்தின் முழுக் கூத்தின் அமைப்பை மட்டுமன்றி அதனை அரங்கேற்றிப் பார்த்து மகிழவும் முடியும்.

இ. சங்க காலத்தில் நாடகம்

கி.பி. 250 வரை உள்ள காலத்தைச் சங்க காலம் என்பர்.

தொல்காப்பியர் காலத்திலும் அதற்கு முன்பும் பலவகைக் கூத்துக்கள் நடைபெற்று வந்தன என்பதனை முன்னர்க் கண்டோம் அவற்றின் வகைகளைச் சங்க நூல்களிலும் காண்கின்றோம். இவை அனைத்தும் அவிநய ஆடல்களே; கதை தழுவிய கூத்துக்கள் அல்ல. சங்க காலத்தில் தமிழகம் கலைவளத்தில் சிறந்திருந்தது. இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழும் செழித்திருந்தன. பாணரும் பாடினியரும் இசைக் கலையை வளர்த்தனர். பொருநரும் கூத்தரும் நாடகக்கலையைப் பேணிக் காத்தனர். கூத்தர்கள், கோடியர் எனவும் கண்ணுளர் எனவும் வயிரியர் எனவும் அழைக்கப்பெற்றனர்.

எட்டுத் தொகையில் நாடகம்

சேக்ஸ்பியரும் முதுகண்ணன் சாத்தனாரும்

'உலகம் ஒரு நாடக மேடை''[1] என ஆங்கில நாட்டுப் பெருங்கவிஞர் ஷேக்ஸ்பியர் கூறியிருப்பதை வியந்து அறிஞர்கள் பாராட்டுகின்றனர். அவர் இப்பரந்த உலகத்தை ஒரு நாடக மேடையாகவும் அதில் வரும் ஆடவர்களையும் மகளிரையும் நாடக நடிகர்களாகவும் கற்பனை செய்து கூறியிருப்பதைப் புகழ்வர். ஆனால் இதே கருத்தை ஷேக்ஸ்பியருக்கு எத்தனையோ ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே ஒரு தமிழ்ப்புலவர் கூறியிருக்கின்றார் என்பதை அறியும்போது வியப்பு மேலிடுகின்றது. உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனார் என்னும் புலவர் சோழன் நலங்கிள்ளியை நோக்கி,

---

1. ''All the world is a stage and all the men and women are players'' Shakespeare's As you like it.

"விழவிற்
கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
ஆடுநர் கழியும் இவ்வுலகத்து'' (புறம்.29)

எனப் பாடுகின்றார். "விழவின்கண் ஆடும் கூத்தரது வேறு பட்ட கோலம்போல அடைவடைவே தோன்றி இயங்கி இறந்து போகின்ற இவ்வுலகம்" என்பது இதன் கருத்து.

இயற்கையின் நாடகம்

நாடகக் கலையும் நாட்டியக் கலையும் சங்க காலத்தில் எத்துணை வளம் பெற்றிருந்தன என்பதற்கு அக்காலத்தெழுந்த பாடல்கள் சான்று பகர்கின்றன. மாந்தரிடையே நிகழ்ந்து வந்த நாடகங்கள் ஓர்புறம் இருக்க இயற்கைக் காட்சிகளி டையே நடந்த நாடகக் காட்சியொன்றினைச் சித்திரிக்கின் றது அகநானூற்றுப் பாடல்.

கழைவளர் அடுக்கத்தில் ஆடும் மயில், நடன அரங்கில் ஆடும் விறலியை நினைவூட்டுகின்றதாகக் கபிலர் கூறுகின்றார்.

"கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி யாடுமயில்
விழவுக்கள விறலியிற் றோன்றுநாடன்" (அகம் 82)

தாம் கண்ட நாட்டியக் காட்சியை இயற்கைப் பொருள் களிலும் வைத்துக் காண வேண்டுமானால் இக் கலை அந் நாளில் எவ்வளவு ஏற்றம் பெற்றிருந்த தென்பது அறியக் கூடு மன்றோ?

ஆட்டமும் பாட்டும்

பாணரும் கூத்தரும் விறலியரும் குழுமிச் சென்று வள்ளல் களின்பால் பரிசில் பெற்று மீள்வர். பாரிவள்ளலிடத்துப் பாணரை ஆற்றுப்படுத்துவதுபோல் பாடும் கபிலர், பாரியிடம் ஆடியும் பாடியும் சென்றால் நாடும் குன்றும் பெறலாம் எனக் கூறுகின்றார்.

"விரையொலி கூந்தல்நும் விறலியர் பின்வர
ஆடினிர் பாடினிர் செலினே
நாடுங் குன்றும் ஒருங்கீயும்மே" (புறம். 109)

என்பது அவர் கூற்று.

ஆரிய நாட்டைச் சேர்ந்த கழைக்கூத்தர்கள் மூங்கில் கழிகளை நட்டுக் கயிறுகளைக் கட்டி அவற்றின் மேல் நின்று ஆடி மக்களை மகிழ்வித்து வந்தனர். இதனைக் கழைக்கூத்து என்பர். இந் நாட்களிலும் இத்தகைய ஆட்டத்தைத் தொம்பரவர் என்னும் வகுப்பினர் தெருக்களில் ஆடுவதைக் காணலாம். ஆட்டம் நிகழும்போது அடிக்கப்படும் பறையின் ஒலி, வாகை மரத்தில் காய்ந்த நெற்றுகள் கால்பொர அசைந்து ஒலிப்பதைப் போலிருந்தது எனக் குறுந்தொகைப் பாட்டொன்று கூறும்.

"ஆரியர்
கயிறாடு பறையிற் கால்பொரக் கலங்கி
வாகை வெண்ணெற் றொலிக்கும்" (குறுந். 7)

இது ஆரிய நாட்டினர் ஆடிய கூத்து; ஆதலின் ஆரியக்கூத்து எனப்பட்டது. ஆரியக் கூத்தாடினாலும் காரியத்திலே கண் என்பது பழமொழி.

அல்லிப்பாவை

அல்லிப்பாவை என்னும் ஓர் கூத்து, ஓர் புறநானூற்றில் சுட்டப்படுகிறது. இது அல்லியம் என்ற கூத்தாக இருக்க வேண்டும் எனக் கருதுவர். இது பாவைக் கூத்து வகையைச் சார்ந்தது.

"வல்லோன் தைஇய வரிவனப் புற்ற
அல்லிப் பாவை ஆடுவனப் பேய்ப்ப" (புறம். 33)

"அல்லிப்பாவை ஆடுவனப்பு என்றது ஆண்கோலமும் பெண் கோலமுமாய் அவ்விருவரும் ஆடுங் கூத்தை" என உரை எழுதினார் உரைகாரர்.

குரவைக்கூத்து

குரவைக்கூத்து தமிழகத்தில் பண்டைக் காலத்தில் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. இலக்கியங்களில் இக்கூத்துதான் மிகுதியாக வரும் கூத்தெனலாம். இக்கூத்து எவ்வாறு ஆடப் பட்டது என்பது முன்னர்க் குறிக்கப் பெற்றது. குன்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகிய குரவை போன்றனவும் சங்க நூல் களில் பேசப்படுகின்றன. இவை குரவைக் கூத்தின் தொடக்க நிலையில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள்.

குரவைக்கூத்தின் தோற்றம்

போர்க்களத்தில் வாகை சூடிய வீரர்கள் வெற்றி விழாக் கொண்டாடுகின்றனர்; இன்னிசைப் பாணரும் கூத்தரும் தமது ஆடல் பாடல்களாலும் இன்னிசைக் கருவிகளாலும் வீரர் களை மகிழ்விக்கின்றனர். அரசனும் வெற்றிக் களிப்பில் தன்னை மறந்து வீரர்களுடன் குரவைக் கூத்தாடுகின்றான். இக் காட்சியைப் பின்வரும் பதிற்றுப்பத்துப் பாடல் கூறுகின்றது.

''விழவுவீற் றிருந்த வியலுள் ஆங்கண்
கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல்
வல்லான் அல்லன் வாழ்கஅவன் கண்ணி
... .
வீந்துகு போர்க்களத்து ஆடுங் கோவே" (பதிற். 56)

இதனுல் மன்னரையும் மயங்கி ஆடச் செய்வது குரவைக் கூத்து என அறிகிறோம். வெற்றியைக் கொண்டாடும் மகிழ்வில் தோன்றிய களிப்புத் துள்ளலே நாளடைவில் குரவைக் கூத்தாக வளர்ந்திருக்க வேண்டும்.

குரவைக்கூத்தின் வளர்ச்சி

மலைநாட்டு மக்கள் வேங்கை மர நீழலில் அமைந்த முன்றிலில் வேலமர் கடவுளுக்குக் குரவையாடிப் பரவிய நிகழ்ச்சியை நற்றிணைப் பாடல் ஒன்று நவில்கின்றது.

''பெருமலை
வாங்கமைப் பழுநிய நலவுண்டு
வேங்கை முன்றிற் குரவையுங் கண்டே"
(நற்றிணை, 276)

இக் குரவைக் கூத்தைத் ''தழுவணி'' என்ற சொல்லால் குறுந்தொகை குறிக்கின்றது.

''தொடலை ஆயமொடு தழுவணி அயர்ந்தும்" (குறுந். 94)

இது ஆடல் வகையான ஒருவகை நாட்டியம். பிரிந்த காதலர்கள் மீண்டும் சேர்வதற்காகத் தோழியர்கள் ஒன்று கூடி வரையுறை தெய்வத்தை வேண்டிக் குரவையாடிய செய்தியைக் கலித்தொகையில் காண்கின்றோம். அவ்வரிகள்

''வரையுறை தெய்வம் உவப்ப உவந்து
குரவை தழீஇயாம் ஆட" (கலி. 39)

என்பனவாம்.

''ஆடுங் கூத்தர்போல் ஆருயிர் ஒருவழி
கூடிய கோலத்து ஒருங்குநின் றியலாது''
(சிலம்பு. 28: 165-166)

எனவரும் சிலப்பதிகாரக் கருத்தும் ஈண்டு ஒப்பு நோக்கத் தக்கது. தனிப்பட ஒருவர் ஆடும் அவிநயக் கூத்துகள், காலவளர்ச்சியில் பலர் பலவேடங்களைப் புனைந்து வந்து மாறி மாறி ஆடும் நிலைக்கு மாறியதைச் சிலப்பதிகாரத்தால் அறிகிறோம்.

அமலைக்கூத்து

தொல்காப்பியர் கூறும் ஒள்வாள் அமலைக்கூத்தினை அகநானூற்றில் காண்கிறோம். போர்க்களத்தில் பகைமன்னன் முன் ஆடும் கூத்தான ''அமலை''யை ஆடிய செய்தியை.

''கூட்டெதிர் கொண்ட வாய்மொழி மிஞிலி
புள்ளிற் கேம மாகிய பெரும்பெயர்

வெள்ளத் தானை அதிகற் கொன்றுவந்து
ஒள்வாள் அமலை ஆடிய ஞாட்பின்'' (அகம். 142)

எனவரும் பாடல் உணர்த்துகின்றது.

எட்டுத்தொகை நூல்களில் இசைப்பாடல்கள் நிறைந்து தெய்வ மணங்கமழ நிற்பது பரிபாடல். இசைக்குப் பரிபாடலை யும் நாடகத்திற்குக் கலித்தொகையையும் உரிய யாப்பாகக் கருதுவர். குன்று தோறாடிய குமரனையும், மாநிலங் காத்து மன்னுயிர் புரக்கும் மாயோனையும் புகழ்ந்து பாடும் பரிபாட லில் ஆடல், பாடல், சிற்பம் முதலிய நுண்கலைகள் சிறப் பித்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

அரங்குகள்

திருப்பரங்குன்றத்தில் பாணரும் கூத்தரும் விழாக் கொண்டாடி ஆடல் பாடல் நிகழ்த்திய செய்திகள் பரிபாட லில் கூறப்படுகின்றன. ஆடல் அரங்குகள் இடம் பெற்றுள்ள செய்தியை,

''படுகண் இமிழ்கொளை பயின்றனர் ஆடும்
களிநாள் அரங்கின் அணிநலம் புரையும்''
(பரி. 16: 12-13)

என்ற பரிபாடல் வரிகளால் அறிகிறோம். திருப்பரங்குன்றத் தில் இசைவல்லார் இசை வல்லாரோடு போட்டியிடுகின்றனர். கூத்தர்கள் கூத்தரோடு போட்டியிட்டு ஆடுகின்றனர். இதனை,

''ஆடல் நவின்றோர் அவர்போர் செறுப்பவும்
பாடல் பயின்றோரைப் பாணர் செறுப்பவும்''
(பரி. 9:72-73)

என்ற வரிகள் குறிப்பிடுகின்றன. கூத்துக்கள் வளர வளர ஆடரங்குகள் தோன்றிய செய்தியைமட்டுமன்றி, ஆடரங்குகளில் போட்டிகள் நிகழும் அளவுக்குக் கலைவளரத் தொடங்கிய செய்தியையும் அறிகிறோம். கூத்தர்கள் கூத்தாடுவதற்கெனத் தனிப்பட்ட ''ஆடுகளங்கள்'' இருந்தன என்பதைக் ''கூத்தர்

ஆடுகளங்கடுக்கும் அகநாட்டையே'' (புறம். 28) என்ற புறநானூற்று வரிகள் உணர்த்துகின்றன. கருங்கூத்து என்ற ஓர் கூத்தினை,

''முதுபார்ப்பான் வீழ்க்கைப் பெருங்கருங் கூத்து''
(கலி. 65)

என்ற கலிப்பாவால் அறியலாம். அக்காலத்தில் கூத்துக்கள் இழிமக்கள் கைப்பட்டும் இருந்த நிலையை உணரலாம்.

''எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத்தோரை ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன் றானே'' என்ற உரையாசிரியர் கூற்றும் இங்குக் கருதத்தக்கது.

பத்துப்பாட்டில் நாடகம்

கலைஞர் குழாம்

பத்துப்பாட்டின்கண் கூறப்படும் கூத்துப்பற்றிய செய்திகளைக் காண்போம். கூத்தராற்றுப்படை, பொருநராற்றுப்படை போன்ற இலக்கியங்களின் தலைப்புக்கள் இக் கலையை வளர்க்கும் கூட்டத்தினரின் பெருமையைச் சுட்டிக் காட்டுவனவாக உள்ளன. கூத்தருக்கும் பொருநர்க்கும் தனித்த முறையில் நூல்கள் எழுதப்பட்டமை, அவர்கள் பெற்றிருந்த மதிப்பின் அளவு கோலாக அமைந்தது என்று கூறலாம்.

கூத்தராற்றுப்படை

பத்துப்பாட்டின் இறுதிப் பாடலாகிய மலைபடுகடாம், ''கூத்தராற்றுப்படை'' என்ற பெயரால் வழங்கப்படுகிறது.

கூத்தர்கள் தம் குழுவினருடன் ஊர் ஊராகச் சென்று கூத்துகள் நிகழ்த்துவர். அவ்வாறு செல்லுங்கால் தமது இசைக் கருவிகளையும் பிறவற்றையும் பைகளில் கட்டிக் கொத்துக் கொத்தாக மூங்கில் கால்களில் மாட்டித் தூக்கிச் செல்வரெனவும், அத் தோற்றம் ஒரே கிளையில் கொத்துக் கொத்தாகக் காய்த்துத் தொங்கும் பலாக் காய்களை நினைவூட்டின எனவும் இந்நூலாசிரியர் கூறுவது அக்கால வாழ்க்கை நிலை பற்றி அறிய உதவுகின்றது.

''நொடிதரு பாணிய பதலையும் பிறவும்
கார்கோட் பலவின் காய்த்துணர் கடுப்ப
நேர்சீர் சுருக்கிக் காய கலப்பையிர்''
(மலைபடு. 11—13)

என்ற இவ்வடிகளோடு,

''பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும்
கண்ணறுத் தியற்றிய தூம்பொடு சுருக்கிக்
காவிற் றகைத்த துறைகூடு கலப்பையர்''
(பதிற். 41:3—5)

என்னும் பதிற்றுப்பத்துப் பாடல் பகுதியும் ஒப்பிட்டு நோக்கி மகிழத்தக்கது.

இந் நாட்களில் நாடோடி வகுப்பினர் தங்கள் பொருள்களை இவ்வாறு எடுத்துச் செல்வதைப் போன்ற காட்சியைத் தான் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்னரும் இக் கவிஞர் காட்டுகின்றார். காட்சி அப்படியே இருந்தாலும் எடுத்துச் செல்லும் பொருள் அடியோடு மாறி விட்டது

வள்ளிக்கூத்து

''வாடாவள்ளி'' எனத் தொல்காப்பியரால் சிறப்பிக்கப் பட்ட வள்ளிக்கூத்து, பல சிற்றூர்களிலும் நடத்தப்பட்டு வந்ததென்ற குறிப்பு, பெரும்பாணாற்றுப்படையில்,

''வாடா வள்ளியின் வளம்பல தரூஉம்
நாடு பல கழிந்த பின்றை'' (பெரும்பாண். 370—71)

என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது.

நாடகம் ஆடும் பெண்களை ''நாடக மகளிர்'' எனவும் அவர்கள் கூத்தாடுமிடத்தை ''ஆடுகளம்'' எனவும் குறிப்பிடும் செய்தியை,

''நாடக மகளிர் ஆடுகளத் தெடுத்த
விசிவீங் கின்னியம் கடுப்ப'' (பெரும்பாண். 55—56)

என்பதால் அறிகிறோம். கரிகால் வளவன்மீது உருத்திரங் கண்ணனார் பாடிய பட்டினப் பாலையில்,

"பாடல் ஓர்த்தும் நாடகம் நயந்தும்" (பட்டின. 113)

எனவரும் குறிப்பினால், அக் கால நாடகங்கள் மக்களால் பெரிதும் விரும்பிக் காணப்பட்ட செய்தி பெறப்படும்.

குறவர் கூத்து

பத்துப்பாட்டின் முதற் பாடலான திருமுருகாற்றுப் படையில் முருகனைப் போற்றிப் பாடிய மலைவாணரின் கூத்துகளைப் பற்றி அறியலாம். கள்ளுண்டு மகிழ்ந்த குறவர்கள் தம் குழுவுடன் குரவையாடுகின்றனர். இவை மிகப் பழமையான தொல்குடி மக்கள் ஆடிவந்த கூத்தாக இருக்கலாம் என்பதை,

"நீடமை விளைந்த தேக்கட் டேறல்
குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து
தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை யயர"

(திருமுருகு. 195-97)

என்ற வரிகள் காட்டும்.

துணங்கைக் கூத்து

வேலவன் சூரர்களை வென்றபோது பேய்மகள் ஆடிய துணங்கைக் கூத்தும் திருமுருகாற்றுப்படையில் சுட்டப்படுகின்றது. சூரனைக் கொன்ற வென்றியைப் புகழ்ந்து பாடிப் போர்க் களத்தில் பேய்க் குழுவினர் துணங்கையாடுகின்றனர். இதனை,

"வென்றடு விறற்களம் பாடித்தோள் பெயரா
நிணந்தின் வாயள் துணங்கை தூங்க"

என்பதால் அறியலாம். (திருமுருகு. 55-56)

இக்கூத்து, சிறப்பிடம் பெற்றதாகத் தெரிகிறது.

"கொன்றுதோ ளோச்சிய வென்றாடு துணங்கை"

என்றும், துணங்கையில் ஈடுபாடு கொண்ட கொற்றவையைத்

"துணங்கையர் செல்வி"

என்றும் பதிற்றுப்பத்து வரிகள் குறிப்பிடுகின்றன. மன்னர் களும் துணங்கைக் கூத்திற்கு முதலிடம் தந்தனர். 'தலைக்கை தருதல்' என்ற குறிப்பும் காணப்படுகிறது. திருவிழா, போர் வெற்றி முதலிய காலங்களில் ஆடப்பட்ட இக் கூத்தினை ஆடும் முறையை,

> ''பழுப்புடையடுகை முடக்கி யடிக்கத்
> தொடக்கிய நடையது துணங்கையாகும்''
> (சிலம்பு. அரும்பத உரை 5-வரி 70)

என்பதால் அறியலாம். மகளிர்க்கே உரிய இவ்வாட்டத்தினை ''சிங்கி''க் கூத்து என்றும் கூறுவர். சிலவேளைகளில் ஆடவர் ஆடுவதும் உண்டு. இக் கூத்து இக் காலத்தில் சீழ்க்கை அடித்துக் கொண்டு ஆடும் ''டப்பாக்கூத்து'' என்ற ஆட்டத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கத் தக்கது.

சங்க நாடக இலக்கியம்

சங்க இலக்கியங்களில் நாடகக் கூறுகள் நிரம்பிய நல்ல தொரு இலக்கியம் ஒன்று உண்டெனில் அது கலித்தொகையே. ஒவ்வொரு பாடலும் ஓர் ஓரங்க நாடகம் போல் அமைந் துள்ளது. ஓரங்க நாடகத்திற்கு வேண்டிய ஒரு நிகழ்ச்சி வருணனை, நிகழ்ச்சித் தொடர்ச்சி, கருத்து, கதை, உரை யாடல், உணர்ச்சிப் போராட்டம் எல்லாம் கலித்தொகைப் பாடல்களில் நிறைந்துள்ளன. முல்லைக்கலியிலும் மருதக்கலி யிலும் பல பாடல்கள் ஓரங்க நாடகங்களாக விளங்கு கின்றன. இவ்வமைப்பு அழகுற அமையக் காரணம் "கலிப்பா'' இலக்கணம் எனலாம். சிறு சிறு நாடகங்கள் போல அமைந் துள்ள இவ்விலக்கியப் பாடல்களை நாடகமாக வடிக்க இயலும் என்பதனை இவ் ஆய்வாளர் கருத்தரங்கு ஒன்றிற்காக[1] மருதக்கலிப் பாடல் ஒன்றின் அடிப்படையில் அமைத்த நாடகத்தால் அறியலாம். (பின்னிணைப்பு – 4) இம்முயற்சியைப் போல எழுந்த ஒரு நூலே அறிஞர் தெ.பொ மீ. அவர்களின்

---

1. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் – தமிழ்த்துறை, பன்னிரண்டாவது கருத்தரங்கம் (1975).

"நற்றிணை நாடகங்கள்". இவற்றால் சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் பல, நாடக வடிவுக்கு ஏற்றன என்னும் உண்மை வெளிப்படும். சங்க இலக்கியப்பாக்களின் அடிப்படையில் புலவர் அரசு எழுதிய ''குமணன்'', சிவ. குப்புசாமிப்பிள்ளை எழுதிய ''வள்ளலும் வளவனும்'', ''சங்க கால வள்ளல்கள்'' முதலிய நூல்கள் குறிப்பிடத்தக்கன.

ஈ. சங்க மருவிய காலத்தில் நாடகம்

கடைச் சங்கத்தின் அழிவிற்குப் பிறகும், பல்லவர் காலத்திற்கு முன்பும் உள்ள கி. பி 250 முதல் 600 முடிய உள்ள காலத்தைச் சங்க மருவிய காலம் என்பர். இரட்டைக் காப்பியங்கள் என்று புகழப்படும் சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும், பதினெண்கீழ்க் கணக்கு என்று வகுக்கப்படும் நீதி நூல்களும் இக்காலவெல்லையில் தோன்றிய இலக்கியச் செல்வங்கள். ''நாடகக்கலை'' பற்றிய செய்திகள் எவ்வண்ணம் இவ்விலக்கியங்களில் பதிந்துள்ளன என்பதனைத் திருக்குறள், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பதினெண்கீழ்க் கணக்கு என்ற வரிசையில் காண்போம்.

திருக்குறளில் நாடகம்

திருக்குறள் ஓர் நாடகம் அன்று என்பதும், சமூகத்திற்குக் கோணலற்ற உண்மைகளைச் சொல்ல வந்த ஒரு வாழ்க்கை நூல் என்பதும் நாம் நன்கு அறிந்தன. திருவள்ளுவர் காலத்தில் தனி ஒரு நாடக இலக்கியம் தோன்றவில்லை என்பது முடிந்த முடிபாக இருந்தாலும் நாடகங்கள், நாட்டியங்கள், கூத்துகள் அவர் காலத்தில் இருந்து வந்த கலைகளாகும். நாடகத்திற்கு வேண்டிய இலக்கணங்கள், நாடக இலக்கணங்கள், நாடக அமைப்புகள் முதலியன திருக்குறளில் எவ்வண்ணம் அமைந்து கிடக்கின்றன என்பது நமக்குத் திருக்குறள் ஓர்அறநூல் என்ற முடிவிலிருந்து வேறுபட்டு நோக்குகின்ற முரண்பட்ட ஆய்வாகக் கொள்ளக்கூடாது.

நாடகப் பாங்கு என்பது இயல்பாக எல்லோரிடத்தும் அமைந்துள்ள பண்பு. இளங்குழந்தைகளிடம் கூட இப்பாங்கு

அமைந்திருக்கக் காண்கின்றோம். சிறு பையன் தன் தந்தையைப் போலவே "பூட்ஸ்", "கோட்" முதலியவற்றை அணிந்து கொண்டு அவர் உட்காரும் நாற்காலியில் அமர்ந்து தந்தையைப் போலச் சில செயல்கள் செய்து காட்டுகின்றான்; இவ்வியல்பு பிறர் கூறாமலே அவனிடம் இயல்பூக்கமாக அமைந்து நிற்கிறது. பெண் குழந்தைகள் தங்கள் தாய்மார் களைப் போலவே போலி விளையாட்டில் சமையல் செய்து மற்ற குழந்தைகளுக்கும் பரிமாறுகின்றன; சிறு பொம்மை களுக்கு மருந்து புகட்டுகின்றன. இவ்வாறு பல செயல்கள் செய்வதைப் பார்க்கின்றோம். எனவே இத்தகைய பாங்கு எல்லோருக்கும் உரிய பொது இயல்பாக அமைந்து நிற்கின்றது எனலாம். இத்தகு நாடகப் பாங்கு, அகப்பாடல்களையும் புறப்பாடல்களையும் கொண்ட சங்க நீதி நூலான திருக்குறளி லும் அமைந்துள்ளது.

நாடக இலக்கியங்களை இன்பியல் நாடகம் (Comedy) என்றும், துன்பியல் நாடகம் (Tragedy) என்றும் பிரிக்கும் பிரிவுகளே அனைவரும் ஏற்றுக்கொண்ட வகைகளாக இருந் தாலும் நாடகங்களுக்கு அடிப்படை நாடகம், ஓரங்க நாடகந் தான் (One act Play) என்பது ஒப்ப முடிந்த முடிபாகும். இவ் ஓரங்க நாடகம், திருக்குறளில் நிறைந்துள்ளது.

ஓரங்க நாடகம்

நாடக வகைகளில் மூத்த பிரிவான இவ்வினத்திலிருந்து தான் பின்னீடு பல அங்கங்கள் (Acts) கொண்ட பெரு நாட கங்கள் வளர்ந்தன என்பது நாடக வரலாறு காட்டும் உண்மை. நாவலுக்கும் சிறுகதைக்கும் கூறும் வேற்றுமையை நீண்ட நாடகத்திற்கும் ஓரங்க நாடகத்திற்கும் கூறலாம். ஒரு சம்ப பவத்தை மட்டும் சித்திரிப்பது ஓரங்க நாடகத்திற்கு மிக வேண்டியதெனினும், கருத்து கட்டாயம் தேவை. எல்லா நாடகங்களுக்கும் சில அடிப்படைகள் வேண்டும். அவை:-

கதையின் கட்டுரைப் பொருள் (Theme)
கதையின் நிகழ்ச்சி (Plot)
உறுப்பினர்கள் (Characters)

காலம், செயல், இட ஒருமைப்பாடுகள் (Unity of Time, Unity of Action, Unity of Place)
உரையாடல் (Dialogues)
முதலியன.

இந்நியதிகள் ஓரங்க நாடகத்திற்கும் பொருந்தும். ஓரங்க நாடகத்திற்குரிய கூறுகள் திருக்குறளில் பலகுறட்பாக்களிலும், பல அதிகாரங்களிலும் உள்ளன. இவ்ஆய்வாளர் ''புலவி நுணுக்கம்'' என்னும் அதிகாரத்தை வைத்து எழுதியுள்ள ஓரங்க நாடகத்தில் (பின்னிணைப்பு—5) திருக்குறளில் நாடகங்கள் அமைப்பதற்குரிய கூறுகள் உள்ளன என்பதனை அறியலாம். அவ் ஓரங்க நாடகத்தில் கதையின் கட்டுரைப் பொருளாக அன்பின் ஐந்திணையும் கதையின் நிகழ்ச்சியாகத் தலைவனின் கள்ள உறவும் உறுப்பினர்களின் படைப்பாக அறியாமை அல்லது ஐயமே உருக்கொண்ட தலைவியும் நிகழ்ச்சிகளின் ஒருமைப்பாடாக இரு தலைவர்களும் சந்திக்குமிடமும் இருக்கக் காண்கின்றோம். மேலும் இனிய உரையாடல், இட ஒருமைப்பாடு முதலியனவும் பொதிந்திருக்கக் காண்கின்றோம். இதனையே அறிஞர் அரிஸ்டாட்டிலும் நாடகத்திற்கு அடிப்படையான கூறுகள் ஆறு என்பர். அவை:

1. கதையின் கரு
2. சிறந்த நயமிகு நடை
3. கதையின் கருத்து
4. நாடக மாந்தர்
5. இசைப்பாடல்
6. இனிய கண்கவர் காட்சி

நீதிநூல்களும் நாடகப் பண்புகளும்

வாழ்க்கை அனுபவங்களின் கூட்டாக மலர்வது இலக்கியம். வாழ்க்கையில் தேர்ந்த அறிவும் அனுபவமும் முதிர்ந்த அறிஞர்களால் வாழ்க்கையைத் திருத்துவதற்காக எழுதுவது இலக்கியம். இவ் இலக்கியம் நாடகமாகவும் அமையலாம். நீதி நூலாகவும் அமையலாம். ஆனால் நாடகத்தின் அடிப்படைகள் அனைத்தும் நீதி நூல்களில் இருப்பதில்லை; எனினும் நாடகப் பண்புகள் சில நீதிநூலில் வரலாம்.

நீதி நூல்களுக்குக் கருத்து முதன்மையானது. கலைகளுக்கு உணர்ச்சி, கற்பனை, காட்சி, கருத்து என்பன முதன்மையானவை. கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு உரையாடல் முறையைச் சில நீதிநூல்கள் பின்பற்றுகின்றன.

அரிஸ்டாட்டில் வகுத்திடும் நாடகத்திற்குரிய ஆறு பண்புகளில் கதைக்கரு, நீதி இலக்கியத்திற்கு முக்கியமானதன்று. குறிப்பிட்ட ஒரு கருத்தைக் கூறுவதற்கு நாடக மாந்தரைப் படைத்து அவர்களை முன்னிலையாக்கிக் கூறும் பாங்கை நீதி நூல்களில் காண்கின்றோம். பொதுவாக ஒரு பெண்ணையோ மன்னனையோ தம் நெஞ்சையோ விளித்துக் கூறவிரும்பிய கருத்துக்களைக் கூறுவர். அருந் தமிழ் மூதாட்டி ஔவை போன்றோரின் நீதி நூல்களில் இப் பண்பு கையாளப் பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

அப் பகுதிகள்:

> ''ஆவிதான் போயினபின் யாரே யனுபவிப்பார்
> பாவிகாள் அந்தப் பணம்'' (நல்வழி.2:)

> 'பெரியவர்தம் நோய்போல் பிறர் நோய்கண் டுள்ளம்
> எரியின் இழுதாவர் என்க-தெரியிழாய்''
> (நன்னெறி.20)

தனிமொழி

நாடக நூல்களில் உரையாடல் வகைகளில் ஓர் உறுப்பாக அமைவன தனிமொழிகள். நாடகங்களில் உள்ள உரையாடல்களில் இதற்கோர் தனிச்சிறப்புண்டு. ஒரு நாடகப் பாத்திரம் தனிமையில் இருந்து பேசுவதாக இது அமைக்கப்படும். இதனை ஆங்கிலத்தில் Soliloquy என்பர். தனக்குத் தானே பேசிக் கொள்வது தனிமொழி என்னும் பொருள் தருமாயினும் அதனைப் பிறருங்கேட்டு உணரத்தக்க வகையில் அமைப்பதே மரபு. தனிமொழியை நாடக முன்னிலைக் கூற்று என வழங்குகின்றனர். இப்பெயரே இக்காலத்துப் பெருவழக்குப் பெற்றுள்ளது. தமிழ் நாடக இயல்நூலார் நால்வகைக் கூற்றுக்களில் இதனைத் தற்கூற்று என்பர்.

"தானே தனக்குரை செய்யுந் தனிமொழி
தற்கூற் றாமெனச் சாற்றினர் புலவர்"
(நாடகவியல். 192)

நாடகங்களில் தனிமொழி சிறப்பிடம் பெறுவதைப் போலவே நீதி இலக்கியங்களிலும் தனிமொழி முதன்மையான இடம் பெற்றுள்ளது.

நாடகப் பாங்கு

திருக்குறள் அறத்துப்பாலில் நாடகப் பண்புகளைக் காண இயலவில்லை. பொருட்பாலிலும் காமத்துப் பாலிலும் உணர்ச்சியும் கற்பனையும் மிக்க நாடகப் பண்புகள் கையாளப் பெற்றுள்ளன.

நாடகப் பாங்கில் கற்பனையாக ஒருவனைப் படைத்து நிறுத்தி அவன் வாயிலாகத் தாம் கூறக் கருதிய கருத்துகளைப் புலப்பட வைத்தல் சிறந்ததோர் கவிப்பண்பு. இது நாடகத்தின் சிறந்த பண்புகளில் ஒன்று. இப் பண்பைத் திருவள்ளுவர் தமது நூலில் கற்பனை நயம் பொருந்தக் கையாண்டுள்ளார்.

நீதி நூலாசிரியர்கள் நாடகமாந்தரைப் படைத்து,

1. அவர்களை முன்னிலைப் படுத்திக் கூறுதல்
2. அவர்கள் தனிமையில் பேசுவதாகக் கூறுதல்
3. தங்கள் நெஞ்சத்தை முன்னிலைப்படுத்திக் கூறுவதாகக் கூறுதல்

என்னும் மூவகை வழக்குகளைக் கையாண்டு வந்தனர் என்பதைப் பல நீதி நூல்கள் காட்டுகின்றன.

"படைச்செருக்கு" என்னும் அதிகாரத்தில் தனிமையில் கூறுவதாக வரும் ஒரு குறளைக் காண்போம்.

என்னைமுன் நில்லன்மின் தெவ்விர் பலர்என்னை
முன்னின்று கன்னின் றவர்" (குறள். 771)

என்னும் குறளில் ஒரு வீர நாடகம், படைத்துக் காட்டப்படுகிறது. அரசனுடைய படைச் செருக்கு, நாடகப் பாணியில் அமைத்து விளக்கப்படுகிறது. இங்கு நாடக உறுப்பினனாக வருபவன் ஒரு வீரன்.

இரு நாட்டு மன்னர்கள் தத்தம் படையுடன் ஒருவரை ஒருவர் தாக்கிப் போரிடுவதற்கு ஆயத்தமாக அணிவகுத்து நிற்கின்றனர். இவர்களில் ஒரு திறத்துப் படையில் உள்ள வீரன் ஒருவன், எதிரிலுள்ள பகைவர்களை நோக்கி,

''பகைவீரர்களே, என் தலைவனாகிய மன்னனது வீரத்தை நீங்கள் கேட்டறியவில்லை போலும்; அவனை எதிர்த்துப் போரிட்டவர் எவரும் உயிர் பிழைத்து மீண்டதில்லை. எதிர்த்து வீரக்கல்லாய் மாறினோர் பலர். ஆதலால் அவனை எதிர்த்து முன் நில்லாதீர்கள்."

எனக் கூறுவதுபோல் அமைத்திருப்பது வள்ளுவரின் நாடகத் தனிமொழி. ''என் மன்னனை எதிர்த்தால் உங்களுக்குத் தோல்வி உறுதி வெற்றிபெற மாட்டீர்கள்'' என்பது அவன் கூறக் கருதும் கருத்து. அதனை வெளிப்படையாகக் கூறாமல் நாடக முறையில் நயவுரை தோன்றக் கூறுகின்றான். இவ்வாறு குறிப்பாகக் கூறுவதில் கலையழகு அமைகிறது.

கடந்த கால நிகழ்ச்சியொன்றைத் திடுமெனக் கூறி முன்னிறுத்திக் காட்டும் நாடகத் திறனை, ''முன்னிகழ்ச்சிகளின் இடைப்பதிவு ''(Flash Back) என வழங்குவர். இத்திறனை எவ்வளவு அழகாக இச் சிறு குறட்பாவில் வள்ளுவர் கையாண்டிருக்கிறார். இத்தகைய நிகழ்ச்சியை நாடகம் என்று முழுமை பெறக் கூற முடியாது. ஆனால் நாடகத்தின் சாயல் இங்குக் காணப்படுகின்றது எனக் கூறலாம். கருத்தாழமும் கற்பனைத் திறனும் கவிதை நயமும் பொருந்த நாடகப் பாங்கு ஒன்றினை வள்ளுவர் அமைத்துக் காட்டியிருக்கின்றார் என்பது மறுக்கமுடியாத உண்மை. இத்தகைய நாடகப் பாங்கு அல்லது சாயல்களைப் பொருட்பாலில் சில குறட்பாக்களில் கையாளுகின்றார்

சுவைகள்

நாடகத்தில் உணர்ச்சியைத் தூண்டிக் கருத்துக்களை மனத்தில் ஆழமாகப் பதிய வைத்து இன்பம் தருவதன் பொருட்டுக் கையாளப்படும் உத்திகள் பல உண்டு. அவற்றுள்

"சுவைகள்" என்பதும் ஒன்று. இவை நாடகம் காண்பார் கண் வழிப் புகுந்து கருத்தைக் கவர்ந்து களிப்பூட்ட வல்லவை. உணவுப் பண்டங்கட்கு உப்புச் சுவையூட்டுவதுபோல நாடகத் திற்குச் சுவையூட்டுவன இவை. நாடகத்திற்கு வேண்டிய சுவைகள் இன்ன வென்பதை,

"மனனிகழ் பெற்றி வெளியிற் றோன்றுமா
றியலுஞ் சுவைய:. துவகை பெருமிதம்
நகைச்சமம் வெகுளி வியப்பிழிப் பவலம்
அச்சம் என்மனார் ஆரியப் புலவர்"

(நாடகவியல்.39)

என்னும் சூத்திரம் குறிக்கின்றது.

அச்சம்

வறுமையால் வாடும் ஒருவனை நாடக மாந்தனாகப் படைத்து அவன் கூற்றாக வறுமையின் கொடுமையை விளக்கிக் காட்டுவர் வள்ளுவர்.

வறுமையாளன் நாடக மேடையில் நின்று அலறுவது போன்ற நாடகப் பாணியில் பின்வரும் குறள் அமைந்துள்ளது.

"இன்றும் வருவது கொல்லோ நெருநலும்
கொன்றது போலும் நிரப்பு" (குறள்.1048)

சுவைகளில் அச்சம் என்னும் சுவையை அழகிய நாடகப் பாணியில் இக் குறள் காட்டி நிற்கின்றது. வறுமையால் துன்புற்றுக் கண்ணீர் விட்டுக் கதறியழும் வறிஞன், மேடையில் தோன்றுகின்றான். தான் நாள்தோறும் உண்ண உணவும், உடுக்க உடையும் இன்றிப் படும் துன்பத்தை எண்ணிக் கலங்குகின்றான். அதன் கொடுமையை உலக மக்களிடம் எடுத்துக் கூறுகின்றான். இங்கு உலகத்தில் உள்ள துன்பங்கள் எல்லாவற்றையும் விட வறுமை கொடியது என்பதை வள்ளுவர் காட்ட விரும்புகின்றார். கொலைத் துன்பத்தை விடவும் அது கொடியது எனக் காட்ட விரும்புகின்றார். அதற் காக ஒரு நாடக மாந்தனின் வாயிலாகப் பார்ப்பவர் உள்ளத்தில் ஆழமாகப் பதியவைக்கும் உத்தியைக் கையாளுகின்றார்.

"நேற்று வறுமை என்னை வாட்டியது; கொலை செய்தது போன்று துன்பம் வந்து என்னை நெரித்தது; ஆ......... அவ் வறுமை இன்றும் என்னைக் கொல்ல வருகின்றதோ"

கொலையைக் காட்டிலும் கொடுமை மிக்கு, அணுவணு வாகச் சித்திரவதை செய்து கொல்லும் வறுமைத் துன்பத்தை எவ்வளவு நயமாகக் கலையழகு தோன்ற அச்சச் சுவையின் வாயிலாக ஆசிரியர் காட்டியிருக்கின்றார்.

இவ்வாறு சுவைகளைக் கையாண்டு நாடகப் பாணியில் இவர் காட்டுமிடங்களும் உள்ளன.

காமத்துப்பாலில் நாடகப் பாங்கு

காமத்துப்பாலில் தனிமொழியாகவும் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுவது போலவும் இவர் நாடகப் பாங்கைக் கையாளும் இடங்கள் பல. படர்மெலிந்திரங்கல்[1], தனிப்படர்மிகுதி[2], நினைந்தவர் புலம்பல்[3], பொழுது கண்டிரங்கல்[4], நெஞ்சொடு புலத்தல்[5] என்னும் அதிகாரங்கள் நாடகப் பாங்கில் அமைந் தவை. இவை தனிமொழியாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் சுவை மிக்க பகுதிகள்.

தலைவியை விட்டுப் பிரியும் தலைவனைப் பார்த்துத் தலைவி கூறும் குறள் ஒன்று,

> "செல்லாமை உண்டேல் எனக்குரை, மற்றுநின்
> வல்வரவு வாழ்வார்க் குரை" (குறள்.1151)

என்பதாம். இக் குறள் எவ்வளவு நாடகப்பாங்கு கொண்ட குறள் என்பதும், இதனை மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டும் பொழுது பார்ப்போர்க்கு ஏற்படும் அவலச் சுவையும் அளவிட்டுக் கூறமுடியாதது என்பதும் விளங்கும்.

---

1. அதிகாரம் 117
2. அதிகாரம் 120
3. அதிகாரம் 121
4. அதிகாரம் 123
5. அதிகாரம் 130

கூத்தாட்டவைக் குழாம்

வள்ளுவர் காலத்தில் கூத்து வகைகள் வளர்ச்சியடைந்து மக்களிடையே பரவலாக வழங்கியிருக்க வேண்டும். ஏனென்றால் வள்ளுவருக்கு முந்தியவர் எனக் கருதப்படும் தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே வள்ளிக்கூத்து, குரவைக்கூத்து முதலிய கூத்து வகைகள் தோன்றி ஆடப்பட்டு வந்தன. சங்ககாலத்தில் இன்னும் பலவகைக் கூத்துக்கள் வழங்கி வந்தன என அறிந்தோம். வள்ளுவர் காலத்தில் அவை மேலும் வளர்ச்சியடைந்திருத்தல் இயல்பு. ஆனால், தம்நூலில் கூத்து நாடகம் போன்றவற்றில் ஒன்றின் பெயரைக்கூட வள்ளுவர் சுட்டவில்லை. வள்ளுவர் அற நூல் வகுக்கப் புகுந்தவராதலால் தாம் எடுத்துக்கொண்ட பொருளுக்கேற்பத் தமது நூற் கருத்துக்களைக் கூறிச் சென்றுள்ளார். வள்ளுவர் கூத்தின் பெயர்களைக் குறிப்பிடாதது கொண்டு அவர் காலத்தில் கூத்தே இல்லை என்றும் கூறிவிட முடியாது.

வள்ளுவர் எந்த மதத்தின் பெயரையும் சுட்டவில்லை. இது கொண்டு அவர் காலத்தில் எந்த மதமும் இல்லை என்று கூறிவிட முடியுமா? திருக்குறளில் எந்த நகரத்தின் பெயரும் குறிப்பிடப்படவில்லை. இது கொண்டு நகரமோ நாடாளும் மன்னனோ அக்காலத்தில் இல்லை என எவரால் கூற முடியும்? வள்ளுவர் பொதுமையான ஒரு போக்கினைக் கையாண்டார். எந்த நாட்டுக்கும் எந்தத் தனிப் பொருளுக்கும் உரிமைப்படாத பொதுமைக் கருத்துக்களைக் கூற எண்ணினார். அவ்வாறே நூல் முழுமையும் பொதுமையான கருத்துக்களையே கூறினார். ஆகவே சிறப்புப் பெயர்களோ தனியுரிமைக் கருத்துக்களோ அவர் நூலில் இடம் பெற வில்லை. இக் காரணத்தால்தான் எந்தத் தனிப்பட்ட கூத்தையோ நாடகத்தையோ அவர் குறிப்பிடவில்லை.

ஆனால் கூத்துக்கள் இருந்தன என்ற பொதுவான கருத்தை அவர் சுட்டிக் கூறுகின்றார். நாடெங்கும் கூத்துக்கள் நடந்து வந்தன. கூத்தாடும் அரங்குகள் இருந்தன. அவற்றில் நடைபெறும் கூத்துக்களைக் காண மக்கள் திரள் திரளாக வந்து

கூடுவர், கூத்து முடிந்ததும் அவ்வாறே கலைந்து செல்லுவர் என்ற கருத்து ஒரு குறளில் கூறப் பட்டுள்ளது. ஒருவனிடம் செல்வம் வந்து சேர்வதற்கும் ஊழ்வினைக் கேற்ப அச்செல்வம் அவனைவிட்டு நீங்குவதற்கும் உவமையாக இக் கருத்து இடம் பெற்றுள்ளது.

> "கூத்தாட் டவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
> போக்கும் அதுவிளிந் தற்று" (குறள் 332)

வள்ளுவர் காலத்தில் பதுமைகளைக் கயிற்றால் கட்டி ஆட்டப் படும் "பாவைக்கூத்து" நடைபெற்று வந்த செய்தியை அறிகிறோம். பாவைக்கூத்து பற்றிக் கூறுவது வள்ளுவர் கருத்தன்று. அது பற்றிக் கூறக் கருதியிருந்தால் இன்னும் விளக்கமாகக் கூறியிருப்பார். ஆனால் கூறவந்த கருத்து வேறு.

மரப்பாவைக் கூத்து

மக்களாகப் பிறந்த எவரும் "நாணம்" உடையவராக இருக்க வேண்டும். நாணத்தக்க பழி பாவங்களுக்கு நாணாதவர்கள் இவ்வுலகத்தில் நடமாடுவது, கயிற்றால் கட்டி இயக்கப் படும் பாவைகள் ஆடுவதைப் போன்றது என்பர். அக் குறள்

> "நாண்அகத் தில்லார் இயக்கம் மரப்பாவை
> நாணால் உயிர்மருட்டி யற்று" (குறள்.1020)

என்பதாம். மரத்தால் செய்த பாவைகளைக் கயிறுகொண்டு ஆட்டுவிக்கும் வழக்கம் அக் காலத்தில் இருந்தது. இது மிகப் பழமையான மரப்பாவைக் கூத்து.

பாத்திரங்கள்

நாடகங்களில் உறுப்பினர்கள் என்போர் வரையறுக்கப் பட்ட குணச்சித்திரங்களைக் கொண்ட அமைப்பினராக இருத்தல் வேண்டும். நாடகங்களில் அசுரர்கள், தேவர்கள், அரக்கர்கள், முனிவர்கள், யோகியர்கள் முதலியோர்களும் நம்மைப் போன்று குணமுள்ளவர்களும், குற்றமுள்ளவர்களும் உறுப்பினர்களாக வந்து செல்வார்கள். இவ்வுறுப்பினர்களைப் பெரும் பாத்திரங்களாகவும் (Major characters) சிறுபாத்திரங்

களாகவும் (Minor characters) பிரிப்பர். நாடகங்களுடைய கருப்பொருள்கள் நம் மனத்தில் ஆழப் பதிந்து விடுவதுபோல இவ்வுறுப்பினர்களும் பதிந்து விடுவது உண்டு.

திருக்குறளில் இவ்வகை உறுப்பினர்கள் எண்ணற்றவர் களைத் தேடிப் பார்க்காமல் எளிதாகப் பெற்றுவிட முடியும். கண்டவர்களை வைத்துக் கதை எழுதுவதும் உண்டு. கற்பனை யால் ஒருசில குணங்களை அடிப்படையாக வைத்து அதற்குரிய உறுப்பினர்களை உருவாக்குவதும் உண்டு. அவ்வகையில் திருக்குறளில் திருவள்ளுவர் சுட்டிச் சென்ற மாந்தர்கள் இவ்விரு வழிப் பட்டவர்களாகவும் இருக்கலாம். அவர்களை மைய மிட்டுப் பல அங்கங்கள் கொண்ட நாடகங்கள் எழுதுவதற்கு உரிய குணங்கள் கொண்டவர்களாக அவ்வுறுப்பினர்கள் ஒரு குறளிலோ அல்லது ஒரு அதிகாரத்திலோ திருவள்ளுவரால் நன்கு படம் பிடித்துக் காட்டப் படுகின்றனர். கயமை அதிகாரம், நாடகம் எழுதுவார்க்குக் கிடைத்த அழியாக் கருவாகும். படைப்பிலக்கியங்களில் இரண்டு முரண்பட்ட பாத்திரங்கள் வரும் பொழுது படிப்பார்க்கும் பார்ப்பார்க்கும் அது விருந்தாகும். நீண்ட கோட்டிற்கு அருகில் ஒரு சிறு கோடு கிழிக்கப்படும் பொழுதும் கருப்பு நிறத்திற்குப் பக்கத்தில் வெண்மை நிறத்தைத் தீட்டும் பொழுதும் நாம் வேறுபாடுகளை நன்கு அனுபவிக்கின்றோம். அதுபோலக் கயமை அதிகாரத்தில் அடுத்தடுத்து இரண்டு குறள்களில் திருவள்ளுவர் இரண்டு பாத்திரங்களை நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகின்றார். முரண்பட்ட இரு பாத்திரங்களை நாம் முழுக்க உணர்ந்து ஒரு இலக்கியத் தைப் படைப்பதற்கு உரிய இரு குறட்பாக்களாக இரண்டு குறள்களும் உள்ளன. முதல் உறுப்பினரை அறிமுகப்படுத்தும் குறள்,

> ''மக்களே போல்வர் கயவர் அவர்அன்ன
> ஒப்பார் யாம்கண்டதுஇல்'' (குறள். 1071)

இக்குறளில் ஒரு கயவனை நமக்குத் திருவள்ளுவர் ஒப்பனை யில்லாமல் ஒழுங்குபடுத்திக்காட்டுகிறார். இக்குறளில் ஒரு கயவனையும் அவனைவிட ஒரு நல்ல கூட்டம் என்று கருதப் படுகின்ற மக்கள் திரளையும் நாம் பார்க்கின்றோம்

இரண்டாவது குறளில் அந்தக் கயவனைவிடக் கீழான ஒரு உறுப்பினனை அறிமுகப்படுத்துகிறார். அக் கீழ்நிலைப்பட்ட உறுப்பினன் வேறு யாரும் அல்லன். சமூகத்தில் நல்லவன் என்று கருதக் கூடியவன். குணக்கேடுகளால் அவன் கயவனைவிட வள்ளுவரால் மோசமானவன் என்று கணக்கெழுதப்படு கின்றான். அவனைப் படம்பிடித்துக் காட்டும் குறள்தான் இது.

"நன்று அறிவாரின் கயவர் திருவுடையர்
நெஞ்சத்து அவலம் இலர்" (குறள். 1072)

இக் குறள்களில் நாம் கண்ட இரு பெரும் பாத்திரங்களும் அலாவூதீன் என்றோ, அலிபாபா என்றோ கூறிவிடமுடியாது. இவர்கள் நாம் சந்திப்பவர்கள்; இதுவரை சந்திக்காமலிருந் தால் இனிச் சந்திக்கப் போகின்றவர்கள். பாத்திரங்கள் எவ் வாறு பின்னப்படல் வேண்டும் என்பதற்கு இந்த இரண்டு குறள்களும் நல்ல இலக்கண நூற்பாக்கள். தங்கம் என்று கருதுகிறோம். அது பித்தளையாகக் கூட இல்லை. குப்பை என்று ஒதுக்கி விட்டவை, கோபுரத்தில் வைத்து அழகு பார்த்திடும் உன்னதத் தன்மையை அடைகின்றன. இப்படிப் பட்ட பாத்திரங்கள் நாடகங்களுக்கு மெருகு கூட்டிடும் அழி யாத பாத்திரங்கள். இரண்டு பாத்திரங்கள் எடுத்துக் காட்டுக் களுக்காகக் கண்டோம். இவற்றைப் போல இன்னும் எத் தனையோ பெரும் பாத்திரங்களும், சிறுபாத்திரங்களும் திருக் குறளில் நிறைய உள.

குறட்பாக்களையும், வள்ளுவர் வரலாற்றையும் அடிப் படையாக வைத்துப் பல நாடக நூல்கள் தோன்றியுள்ளன. அவைகளில் குறிப்பிடத்தக்கன், தமிழக அரசின் பரிசு பெற்ற மா. வழித்துணைவன் எழுதிய 'திருவள்ளுவர் நாடகம்', இவ் ஆய்வாளர் எழுதிய 'திருவள்ளுவர் நாடகம்' முதலியன. சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் திருக்குறள் அறக் கட்டளையில் இருந்து க. த. திருநாவுக்கரசு அவர்கள் எழுதிய "திருக்குறளில் கற்பனைத் திறனும் நாடக நலனும்" என்ற நூல் வந்துள்ளது. இதழ்களில் நாடக ஆசிரியர்கள் சில குறட்பாக்களை எடுத்து ஓரங்க நாடகங்கள் அவ்வப்போது எழுதி வருகின்றனர்.

சிலப்பதிகாரத்தில் நாடகம்

சிலப்பதிகாரத்தில் "நாட்டுதும் யாம் ஓர் பாட்டுடைச் செய்யுள்" என்று கூறப்பட்டிருந்தாலும் அதனை நாடகக் காப்பியம், முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்றழைப்பதில் பெரும் விருப்பம் கொள்கின்றனர். அவ்வண்ணம் சொல்லுவதற்குக் காப்பிய அமைப்பும், உள்ளே அக் கலைகள் தொடர்பாக நிறையச் செய்திகள் இருப்பதுமே காரணம் எனலாம். இன்று இக் காப்பியம் இருமுறை திரைப்படமாக எடுக்கப்பட்ட தோடு மட்டுமல்லாமல் நாடக வடிவம், நாட்டிய வடிவம் கொண்டு பல்வேறு குழுக்களால் ஆடப்பட்டுவருகின்றது. சென்னையில் நடைபெற்ற உலகத் தமிழ் மாநாட்டில் சிலப்பதிகார நாடகம்தான் நடத்திக் காட்டப்பட்டது. இக் காப்பியக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு பலர் இலக்கிய நாடகங்களும் எழுதியுள்ளனர்[1]. ஒரு சிலர் ஓரிரு காதைகளை எடுத்து ஓரங்க நாடகங்களாக எழுதியுள்ளனர். இக் கதையின் சிதைந்த ஓர் அமைப்பு இன்றும் "கோவிலன் கதையாகச்" சிற்றூர்களில் கூத்து வடிவில் நடிக்கப்பட்டு வருகிறது. எனவே இவை அனைத்தையும் கொண்டு பார்க்கும்பொழுது சிலப்பதிகாரம் ஒரு நாடகக் களஞ்சியமாகத் திகழ்கிறது எனலாம். இக் காப்பியத்தில் நாடகம் எவ்வண்ணம் இருந்திருக்கலாம் என்பதனைக் கீழ்க் கண்ட வகையில் பிரித்து நோக்கலாம்.

அ. நாடகம்-சொல்லாட்சி

ஆ. பதினொரு ஆடல்கள்

இ. நாடக அரங்கு

ஈ. உரையாசிரியர் தரும் உரைகளில் நாடகக் கலை அமைப்புக்கள்

இவ்வகையில் நாம் காணும் பொழுது முதல் மூன்றிற்கும் காப்பியங்களில் உள்ள சான்றுகள் மூலம் நாடகக் கலையின்

1. புலவர் கு. திருமேனி எழுதிய சிலப்பதிகார நாடகம், சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பட்டப் படிப்பிற்குப் பாடமாக வைக்கப்பட்டது.

நிலையை நன்கு அறிய முடிகிறது. நான்காவது நிலை, பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த உரையாசிரியர் காப்பிய ஆசிரியர் எழுதும் சில வரிகளுக்கு விரித்தெழுதும் உரை விளக்கங்களாக இருக்கிறது. அவை, அவர்கள் காலத் திய இக் கலையின் நிலையையும் அவர்களுக்கு முன்னெல்லை யில் இக்கலை வரலாற்றையும் விளக்கக் கூடியனவாக அமைந்தன என்று கொள்ளல் வேண்டும். எனவே முன்னுள்ள மூன்றனையும் இங்கு நோக்குவோம்.

அ. நாடகம் - சொல்லாட்சி

''நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகையொடு''
(சிலம்பு. பதிகம். 15)

''நாடக முருப்பசி'' (சிலம்பு 21)

''வாலசரிதை நாடகங்களும்'' (சிலம்பு. ஆய்ச்சி. கருப்பம்)

''நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு'' (சிலம்பு. 22:142)

''நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு'' (சிலம்பு. 26:68)

''நாடக மகளிர் ஈரைம்பத் திருவரும்'' (சிலம்பு. 26:128)

''நாடக மகளிரும் நலத்தகு மாக்களும்'' (சிலம்பு. 26:141)

மேலே கண்ட நாடகம் என்ற சொல் வரும் இடங்களில் ''வாலசரிதை நாடகம்'' என்ற ஓரிடம் நீங்கலாக மற்ற இடங் களில் இச் சொல், நாட்டியம் என்ற பொருளிலேயே கையாளப் படுகிறது. ''நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகை'' என்ற தொட ருக்கு நாடகத்தையாடிச் சிறப்பிக்கும் கணிகை என்றே உரையாசிரியரும் பொருள் எழுதுவர். மாதவியின் வாழ்வியலை வைத்து நோக்கினாலே நாடகம் என்ற சொல் நாட்டியம் என்ற பொருளில் வழங்கி வந்திருக்கிறது என்பது தெளிவாகும். முன்னெல்லையிலும் இப் பொருளில் கையாளப்பட்ட வர லாற்றை நாம் அறிந்தோம்.

ஆ. பதினொரு ஆடல்

மாதவி ஆடிய ஆடல்களாகப் பதினொரு ஆடல்கள், கட லாடு காதையில் வருகின்றன. ஆட்டத்தின் மொத்த எண்ணிக்

கையை மட்டும் குறிப்பிட்டுச் சென்றுவிடாமல் இவைகளின் பெயர்களையும் காப்பியத்தில் குறிப்பிடுகிறார் இளங்கோ வடிகள்.

1. கொடுகொட்டி	2. பாண்டரங்கம்
3. அல்லியம்	4. மல்
5. துடி	6. குடை
7. குடம்	8. பேடி
9. மரக்கால்	10. பாவை
11. கடையம்	(சிலம்பு. கடல். 43:63)

இவைகள் எவ்வண்ணம் ஆடப்பட்டன? இவைகள் ஆடுதற்கு அடிப்படை ஆட்டக் கருக்கள் என்ன? இவ்வாடல்கள் பின்னெல்லைகளில் தொடர்ந்து ஆடப்பட்டனவா? என்பன பற்றிய செய்திகள் அறியத்தக்கன.

1. கொடுகொட்டி

இது ''கொடுகொட்டி'' எனவும் ''கொட்டிச் சேதம்'' எனவும் வழங்கும். திரிபுரங்கள் தீ மடுத்தெரியக் கண்டவிரிசடைக் கடவுள் மனம் சிறிதும் இரங்காமல் ஆடிய கொடுங்கூத்தாதலின் இப்பெயர் பெற்றதென்பர்[1]. கொடுங்கொட்டி என்பது கொடுகொட்டி எனத் திரிந்தது என்பர் நச்சினார்க்கினியர்[2].

கி.பி. 7ஆம் நூற்றாண்டினரான நாவுக்கரசர், தம் தேவாரப் பாடலில்

> ''கொள்ளைக் குழைக்காதில் குண்டைப் பூதம்
> கொடுகொட்டி கொட்டிக் குனித்துப்பாட''
> (திருவெண்காடு. திருத்தாண்டகம். பாடல்–5)

என்று திருவெண்காட்டுத் திருப்பதிகத்தில் இக்கூத்தினைச் சுட்டுகின்றார். இதன் உறுப்புக்கள் நான்கு.

---

1. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1960) அடியா. உரை. 6;43
2. கலித்தொகை, கடவுள் வாழ்த்து.

2. பாண்டரங்கம்

இது நான்முகன் காணுமாறு கலைமகள் ஆடிய கூத்து எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

> ''தேர்முன் நின்ற திசைமுகன் காணப்
> பாரதி யாடிய வியன்பாண்ட ரங்கமும்''(சிலம்பு.6:44–45

என்பது சிலம்பு. பாரதி ஆடிய இவ்வாடல், சிவபிரான் ஆடியதாகவும் கூறப்படுகிறது. மேற்கண்ட சிலப்பதிகாரப்பகுதிக்குப் பாரதி வடிவம் கொண்டு வெண்ணீறணிந்து சிவபெருமான் ஆடிய ஆடல் இது எனப் பொருள் கூறப்பட்டுள்ளது.

வெண்ணீறணிந்து ஆடுதல், இதன் சிறப்புடைமை எனக் கருத வேண்டியிருக்கிறது. ஏனெனில் இதனைக் கலித்தொகைப் பாடல்,

> ''மண்மடர் பலகடந்து மதுகையால் நீறணிந்து
> பண்டரங்க மாடுங்கால்... நகுவாளோ''
>
> (கலி. கடவுள்வாழ்த்து)

எனக் குறிக்கின்றது.

இதன் உறுப்புக்கள் ஆறு.

3. அல்லியம்

மாயவன் ஆடியது. கஞ்சனால் ஏவப்பட்ட யானையின் கொம்பை முறித்து அஞ்சனவண்ணன் ஆடிய இவ்வாடல், அவன் காலத்திற்குப்பின் பலராலும் நடனமாக ஆடப்பட்டு வந்தது. அல்லியம் என்பதனை அலிப்பேடு என்பாருமுளர்[1] என அடியார்க்கு நல்லார் குறிக்கின்றார்.

பதுமைகள் வாயிலாகவும் இவ்வாடல் நடைபெற்று வந்ததென்பது புறப்பாடல் ஒன்றால் அறியப்படுகிறது. இப்பாடலில் வரும் அல்லிப்பாவை என்ற சொற்றொடருக்கு ''கைவல்லோனால் புனைந்து செய்யப்பட்ட எழுதிய அழகு

1. சிலம்பு. அடியா. உரை 6:46–48

பொருந்திய அல்லிப்பாவை" என உரையாசிரியர் பொருள் எழுதியுள்ளார்[1].

இது ஆறு உறுப்புக்கள் கொண்டது.

4. மல்

இது மல்லாடல் எனவும் வழங்கும். "வாணனாகிய அவுணனை வேறற்கு மல்லனாய்ச் சேர்ந்தாரிற் சென்று அறை கூவி உடற்கரித்தெழுந்து அவனைச் சேர்ந்தவளவிலே சடங் காகப் பிடித்து உயிர்போக நெரித்துத் தொலைத்த மல்லாடலும்" என அடியார்க்கு நல்லார்[2] பொருள் கூறுகின்றார்.

மல்லன் உருவமெடுத்து ஆடிய கூத்தாதலின் இப்பெயர் பெற்றது.

இதன் உறுப்புக்கள் ஐந்து.

5. துடி

இது முருகன் ஆடிய ஆடல்.

கடலில் மாமரத்தின் உருவங்கொண்டு நின்ற மாய அவுணனை வென்று அக் கடலின் நடுவண் நீர்த்திரை அரங்க மாக நின்று வேலவன் துடி கொட்டி ஆடியமையால் இது துடிக்கூத்து எனப்படும்.

இதன் உறுப்புக்கள் ஐந்து.

6. குடை

இது குடைக்கூத்து எனப்படும். அசுரர்கள் போரில் படுதோல்வியுற்றுத் தம் படைக்கலங்களை வீசியெறிந்து ஆற்றாது நின்ற காலையில், அது கண்ட முருகன் தனது வெண் கொற்றக்குடையை முன்னே சாய்த்து அதனையே ஒருமுக எழினியாகக் கொண்டு ஆடிய கூத்து இது. இக் காரணம் பற்றி இது குடைக்கூத்து எனப்பட்டது.

இதன் உறுப்புக்கள் நான்கு.

---

1. புறம். 33. உரை
2. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1960) அடியா. உரை. 6:38-49

7. குடம்

இது கண்ணனால் ஆடப்பட்டது. காமன் மகன் அநிருத்தனைத் தன் மகள் உஷை காரணமாக வாணாசுரன் சிறையில் இட அவனை மீட்பதற்காக வாணனது சோ நகர வீதிகளில் நீனிற வண்ணன் குடம்கொண்டாடிய கூத்தாதலின் இது இப்பெயர் பெற்றது. இந்நாளில் பூசாரிகள் ஆடும் கரகம் என்ற கூத்து இதனுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

இதன் உறுப்புக்கள் ஐந்து.

8. பேடு

ஆண்மைத் தன்மையற்ற பேடுக்கோலங் கொண்டு மன்மதன் ஆடியமையால் இதனைப் பேடு எனக் குறித்தனர். தன் மகன் அநிருத்தனை வாணனது சிறையினின்றும் மீட்பதற்காகக் காமன் இவ்வாடலை ஆடியதாகச் சிலப்பதிகாரம்[1] கூறுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் மட்டுமின்றி மணிமேகலையிலும் இப்பேடியாடல் பற்றிய செய்தி கூறப்படுகிறது.

> ''வாணன் பேரூர் மறுகிடை நடந்து
> நீணில மளந்தோன் மகன்முன் ஆடிய
> பேடிக் கோலத்துப் பேடு" (மணி. மலர்வனம். 123-125)

என்னும் பகுதியில் பேடியின் உருவ வருணனையும் தரப்பட்டிருப்பது சுவைதரவல்லது. இதனினின்றும் பேடியாடலுக்கு இன்னவாறு ஆடை அணிகலன் புனைய வேண்டுமென்ற வரையறை இருந்ததென அறிகிறோம்.

இதன் உறுப்புக்கள் ஆறு.

இக் காலத்தில் திருவிழாக் காலங்களில் பேடுகள், மேலும் சிறிது ஒப்பனை செய்துகொண்டு ஆடல் பாடல்கள் நிகழ்த்தும் வழக்கம் இருந்து வருகிறது.

---

1. சிலம்பு, 6: 56.57

9. மரக்கால் ஆடல்

மரக்கால் என்பது மரத்தினால் செய்யப்பட்ட காலைக் குறிக்கும். பொதுவாக மக்கள் நடனம் ஆடும் போது தங்கள் காலால் ஆடுவதே இயற்கை. இதற்கு மாறாக மரத்தால் ஆகிய காலினால் ஆடப்பட்ட ஒருவகைக் கூத்து மரக்கால் ஆடல் என வழங்கப்பட்டது.

வஞ்சம் மிக்க அசுரர்கள் தேள், பாம்பு, பூரான், நட்டு வாய்க்காலி போன்ற கொடிய நஞ்சுள்ள பிராணிகளின் வடிவங்கொண்டு போருக்கெழுந்தனர். உலகம் ஈன்ற அன்னை யாகிய துர்க்கை, மரக் கால்களின் துணைகொண்டு நின்று அவர்களை உழக்கி வென்று அவ் வெற்றிக் களிப்பில் ஆடிய ஆடலாதலின் இது இப்பெயர் பெற்றது.

உண்மைப் போரால் வெல்ல இயலாமல் மாயங்கொண்டு பொருத அவுணர்களை அதற்கேற்றவாறு மரக்கால் கொண்டு மாயவள் ஆடிய இக்கூத்தினை,

> "காய்சின அவுணர் கடுந்தொழில் பொறாஅள்
> மாயவள் ஆடிய மரக்கால் ஆடலும்"
>
> (சிலம்பு. 6:58-59)

> "மாயம் செய்வாளவுணர் வீழநங்கை மரக்கால்மேல்
> வாளமலை
> ஆடும் போலும்" (சிலம்பு. வேட்டுவ வரி)

எனச் சிலம்பு பாடுகின்றது. பொய்க்கால் குதிரையை இம் மரக்கால் ஆட்டம் நினைவூட்டுகிறது. மரக்கால் ஆட்டம் புராணச் செய்திகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இலங்கு கிறது. பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டமும் புராணச் செய்தி களுடன் இக்காலப் புதுமைகள் சிலவும் கலந்து ஆங்காங்கே ஆடப்படுகின்றது.

இதன் உறுப்புக்கள் ஆறு.

10. பாவை

அவுணர்கள் கொடிய போர்ப் படைக்கலங்களோடு ஆரவாரித்துத் தாக்குகின்றனர். போர் வெறியும் மிருகபலமும் கொண்டுள்ள அவர்களின் முன்பு தேவர்களால் போரிட இயலவில்லை. மறத்தின் வன்மை தலைவிரித்தாடும்போது சில நேரங்களில் அறம் ஒதுங்க நேரிடுவது போல அமரர்கள் அஞ்சி ஒதுங்கி நிற்கின்றனர். இந்நிலையில் அரக்கர்களிடம் அமைந்திருந்த பலவீனம் ஒன்றைப் பயன்படுத்தி அவர்களை வீழ்த்த முன்வருகின்றாள் திருமகள்.

அழகெல்லாம் ஒருங்கு திரண்ட கொல்லிப்பாவையைப் போல உருவம் தாங்கி அசுரர் முன் நின்று வல்லிக்கொடிபோல் அவள் அசைந்து ஆடுகின்றாள். ஆட ஆட அவுணர்களின் போர் வெறி அடங்குகிறது. வேறு உணர்ச்சியால் அவர்கள் இவ்வாடல் மகளைச் சூழ்ந்து நிற்கின்றனர். இவ் வியத்தகு காட்சியை,

> "செருவெங் கோலம் அவுணர் நீங்கத்
> திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவையும்"
> (சிலம்பு. 6: 60-61)

எனச் சிலம்பு காட்டுகின்றது. மாயோரன் திருத்தேவியான திருமகள், கொல்லிப்பாவையின் வடிவங்கொண்டு ஆடிய கூத்தாதலின் இது பாவைக்கூத்தெனப்பட்டது.

இதன் உறுப்புக்கள் இரண்டு.

11. கடையம்

வாணாசுரனது தலைநகரமான சோ நகரின் வடக்கு வாயிலின் புறத்தே வயல் நடுவில் நின்று அயிராணி என்னும் மடந்தை ஆடிய கூத்து, "கடையம்" எனப்பட்டது. அயிராணி, கடைசியர் வடிவுங்கொண்டு ஆடியமையின் இப்பெயர் பெற்றது.

இதன் உறுப்புக்கள் ஆறு.

இப் பதினோரு ஆடல்கள் மூலம் அறிய வரும் செய்திகள் வருமாறு:

இவை ஒருத்தியால் ஆடப்பட்ட நாட்டியம். புராண வரலாறுகள் பொருளாக வர இவ்வாட்டங்கள் கதைதழுவிய தாக இருந்தாலும் இக்கால நாடக அமைப்பில் இல்லாமல் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் நாட்டியமாகவே விளங்கின. ''ஆடல்'' என இவை அழைக்கப்பட்டாலும் இச்சொல்லுக்குப் பொருள் கூத்து என்றே உரையாசிரியர் குறிப்பர். இன்று ஆடப்பட்டு வரும் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், கரக ஆட்டம், அலியாட்டம் ஆகிய இவை முறையே சிலப்பதிகாரத்தில் காணும் மரக்கால் ஆடல், குடக்கூத்து, பேடு என்பவற்றின் வழி வந்தன என்று கருதலாம். இவை சிற்சில கதைத் தொடர் புடன் இன்று ஆடப்படினும் பலவகைப் பாத்திரங்களுடன் நடிக்கப்படும் நாடக அமைப்பினைக் கொண்டவை அல்ல என்பது தெளிவு.

இப் பதினொன்றும் அசுரரைக் கொல்ல அமரர்களால் ஆடப்பட்டமையின் தெய்வ விருத்தி எனப்பெயர் பெற்றன. இவற்றுள் அல்லியம் முதல் மல் முடியவுள்ள ஆறு ஆடல்களும் நின்றாடும் தெய்வக் கூத்து எனவும், மற்றவை ஐந்தும் வீழ்ந்தாடும் கூத்தெனவும் கூறப்பட்டுள்ளன.

''அல்லியம் கொட்டி குடைகுடம் பாண்டரங்கம்
மல்லுடன் நின்றாட லாறு''

''துடிகடையம் பேடு மரக்காலே பாவை
வடிவுடன் வீழ்ந்தாட லைந்து''

என அடியார்க்கு நல்லார் உரைக் குறிப்புச் செய்யுள்கள் கூறு கின்றன[1]. இவ்வாடல்களை நிகழ்த்துங்கால் அவ்வாடல் மாந்தர்க்குரிய அணிகளை அணிந்தும் அவர்தம் கொள்கை களை மேற்கொண்டும் இவ்வாடல்கள் ஆடப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாடல்கள், மரபுப்படி நிகழ்ந்ததாக ஆசிரியர் குறிப் பிடுகிறார்.

---

1. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1964) அடியா. உரை 3.14

"அவரவர் அணியுடன் அவரவர் கொள்கையின்
நிலையும் படிதமும் நீங்கா மரபின்
பதினோ ராடலும்" (சிலம்பு. 6: 64-66)

ஒப்பனை எளிமையில் துவங்கிய ஆடல், ஒப்பனைச் சிறப்பில் முடியும் வகையில், ஆடுவதற்குரிய பதினொரு ஆடல்களும் வரிசைப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் பாங்கும் ஆடல்களின் கருத் தோட்டமும் நினைந்து இன்புறத்தக்கன. இப்பதினொரு ஆடல்களில் காணப்படும் முறை வைப்பினையும் பொருட் சிறப்பினையும் இக் காலப் பரத நாட்டியங்களில் காணப்படும் ஆடல்வகைகளுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்குங்கால் தொன்மையின் உயர்வும் நிறைவும் இவற்றில் உண்டா என்பது சிந்தனைக் குரியது[1]. இக் காலப் புகழ் மிக்க நங்கை ஆடிய பதினொரு ஆடல்கள்,

1. அலாரிப்பு
2. ஜதீஸ்வரம்
3. வர்ணம்
4. மமாகமாசி
5. மனமே
6. வரட்டும்
7. விருத்தம்
8. நடனமாடினார்
9. வருகலாமே
10. தில்லானா
11. குறத்தி நடனம்

என்பன. இவைகளையும், மாதவியாடிய பதினொரு ஆடல் களையும் நோக்கினால் சிலப்பதிகாரக் காலம் ஆடற்கலைக்குத் தந்த தூய்மை வெளிப்படும்.

மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல்களும் நாடகத்தின் உறுப்புக்கள் என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்[2].

இச் செய்திகள் அன்றி மேலும் பல செய்திகள் காப்பியத் திலும் உரையாசிரியர்கள் குறிப்புக்களிலும் இருந்தாலும் அவைகளில் சில அவசியம் அறியத்தக்கன. மாதவி ஆயிரத்

---

1. சென்னைத் தமிழ் இசை விழா மலர் (1954-55) பக். 99
2. சிலம்பு, உ. வே. சா. பதிப்பு (1960), அடியா. உரை 6:66

தெண் கழஞ்சு ஆடலுக்குப் பெறுவதாக அரங்கேற்று காதையில் வரும் செய்தியும் ஊர்காண் காதையில் நாடக மகளிர் வாழும் இருவகை வீதிகளைக் குறிப்பிடும் பொழுது,

சுடுமண் ஏறா வடுநீங்கு சிறப்பின்
முடியரச சொடுங்குங் கடிமனை வாழ்க்கை
வேத்தியல் பொதுவிய லெனவிரு திறத்து
மாத்திரை யறிந்து மயங்கா மரபின்
ஆடலும் வரியும் பாணியுந் தூக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவியு முணர்ந்து
நால்வகை மரபி னவினயக் களத்தினும்
ஏழ்வகை நிலத்தினு மெய்திய விரிக்கும்
மலைப்பருஞ் சிறப்பிற் றலைக்கோ லரிவையும்
வாரம் பாடுந் தோரிய மடந்தையும்
தலைப்பாட்டுக் கூத்திய மிடைப்பாட்டுக் கூத்தியும்
நால்வேறு வகையி னயத்தகு மரபின்
எட்டுக் கடைநிறுத்த வாயிரத் தெண்கழஞ்சு
முட்டா வைகல் முறைமையின் வழாஅத்
தாக்கணங் கனையார் நோக்குவலைப் பட்டாங்
கரும்பெற லறிவும் பெரும்பிறி தாகத்
தவத்தோ ராயினுந் தகைமலர் வண்டின்
நகைப்பதம் பார்க்கும் இளையோ ராயினும்
காம விருந்தின் மடவோ ராயினும்
ஏம வைக லின்றுயில் வதியும்
பண்ணுங் கிளையும் பழித்த தீஞ்சொல்
எண்ணெண் கலையோ ரிருபெரு வீதியும்

(சிலம்பு. 14:146-67)

எனவரும் விரிவும் நோக்கத்தக்கன.

நாடகங்கள் தோன்றாமைக்குக் காரணம்

இளங்கோவடிகள் நாடகமக்களின் செல்வ வளத்தைக் காட்டும் பகுதிகளாக இவற்றைப் படைத்துள்ளார். இத்தகைய செல்வ வளமும், கலைவளமும் பெற்றுப் பெருங்கூட்டமாகக் கூத்தாடும் இனத்தார் இருந்ததால்தான் இன்று நாம் கருதக்

கூடிய Drama என்ற அமைப்புடைய நாடகம் தோன்றுவதற்குரிய சூழ்நிலையே இல்லாமல் போயிற்றோ என்று எண்ண இடம் ஏற்படுகிறது. இத்தகைய பெருங்கூட்டம், சோழர் காலம் வரை நீட்டித்ததாகப் பின்னால் நாம் சில கல்வெட்டுக்கள் மூலமும் அறிகின்றோம். நாட்டியம், நாடகம், கூத்து போன்ற கலைகளை இவர்கள் கலையுள்ளத்தோடு வளர்த்த காரணத்தால்தான் புதுவகையான ஒரு நாடக உத்தி இவ்வெல்லையில் மற்ற நாடுகள் போலத் தோன்ற வழியில்லாது போயிற்று என்றும் கருத வேண்டியுள்ளது.

பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் தன் அரண்மனையில் ஆடிய ஆட்டத்தில் ஈடுபாடு கொண்டான் என்பதனை,

> கூடல் மகளிர் ஆடல் தோற்றமும்
> பாடற் பகுதியும் பண்ணின் பயங்களும்
> காவல னுள்ளம் கவர்ந்தன வென்றுதன்
> ஊடலுள்ள முள்கரந் தொளித்து
>
> (சிலம்பு. 16:131-34)

என்ற பகுதியும் காட்டும். மேலும் சிலப்பதிகாரத்தில் உரையாசிரியர் வழியன்றி அகச்சான்றுகளாகப் பல கிடைக்கின்றன. மாதவி, கோவலன் மனத்தை மகிழ்விக்க ஆடிய எண்வகை வரிக்கூத்து[1], வஞ்சிமாநகர் மீண்ட செங்குட்டுவன் முன்பு அரண்மனை அரங்கில் நடந்த சாக்கைக்கூத்து[2], நாடக நூல்கள் வேத்தியல் பொதுவியல் என இரண்டு கூறுகளை உடையன[3] என்ற விளக்கம், நாடகக் கணிகையர் ஐயாண்டில் தண்டியம் பெறுதல், ஏழாண்டு நடம் நவிலுதல் போன்ற செய்திகள் சிலம்பில் இடம் பெறுவன.

இ. நாடக அரங்கு

நாடகவகை, நாடகநூல், நாட்டியமகளிர் வாழ்வு போன்ற செய்திகளை நிறையக் கூறும் இளங்கோவடிகள், இவர்கள் இக்கலையைப் பரப்பிட உதவிய களங்களையும் கூறுகின்றார்.

---

1. சிலம்பு 8:74—108
2. சிலம்பு. 28:67—77
3. சிலம்பு 3:39,40

மேடையில் பயன்படுத்தப்பட்ட நாடகப் பொருள்கள் முதலியவைகளையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

''நாடக மேடை'' என இக்காலத்து வழங்கப்படும் இடம், அந்நாட்களில் ''ஆடுகளம்'',''ஆடரங்கு'', ''ஆடிடம்'' என்பன போன்ற சொற்களால் குறிக்கப்பட்டிருந்தது.

இது, சிறப்பாகத் ''தலைக்கோலி தானம்''[4] (சிலம்பு.3.3) என்ற பெயரால் குறிக்கப்பட்டது. கூத்து நிகழ்வதற்கு முன் தொடக்கத்தில் தலைக்கோல் ஒன்றை நிறுவி வைத்தல் பழங் கால மரபாதலால் இப்பெயர் பெற்றது.

தலைக்கோல் என்பது, புகழ்மிக்க மன்னர்கள் போரில் வெல்லப்பட்டால் அவர்தம் குடைக்காம்பை எடுத்து வந்து அதினின்றும் செய்யப்படுங் கோல். இதனை இந்திரன் மகன் சயந்தனாக எண்ணிப் புண்ணிய நதிகளின் நீரைப் பொற்குடங் களில் முகந்து வந்து நீராட்டி மலர் மாலைகள் சூட்டி, மந்திர விபூதியால் பூசித்து ஆடலாசிரியன் உள்ள அரங்கில் வைப்பது மரபு.

அரங்கம் அமைக்கப்படும் அளவு ஏழு கோல் அகலமும் எட்டுக்கோல் நீளமும் ஒருகோல் குறட்டுயரமும் உடையது. கூத்து மேடையின்மீது தூண்களை நாட்டி உத்தரப்பலகை களைப் பற்றி அரங்கை நிர்மாணித்தனர். அரங்கத்திற்கு உள்ளே போகவும், வெளியே வரவும் இரண்டு வாயில்கள் இருந்தன.[4]

அரண்மனையைச் சார்ந்தநாடக அரங்கம் ''கூத்தப்பள்ளி'' எனவும் கோயில்களைச் சார்ந்த நாடக அரங்கம் ''கூத்தம் பலம்'' எனவும் வழங்கப்பெற்றன.

நாடகம் நிகழும் தலைமை இடம் ''நாயகப் பத்தி'' எனப் பெயர் பெற்றது. நடிகர்கள் தங்குவதற்கு அரங்கின் பக்கத்தில் அமைக்கப்பட்டிருந்த இடத்தினைக் ''கண்ணுளர் குடிஞைப்

4. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1960) அடியா.உரை. 3:105

பள்ளி" என்றனர். நாடகமாடும் இடத்திற்குக் "களரி" என்ற பெயரும் உண்டு.

கூத்துக்கள் பெரும்பாலும் இராக்காலங்களில் நடந்தமையால் அரங்கங்களில் பெரும் விளக்குகள் வைக்கப்பட்டிருந்தன ஆடுவார் நிழல் அரங்கில் பட்டுமறையாதவாறு பெரிய நிலை விளக்குகளாக இவை வைக்கப்பட்டிருந்தன.

எதிரில் அமர்ந்து கூத்துக் காண்போர்களின் இருக்கை "அம்பலம்" என்ற பெயரால் வழங்கியது. அரங்குகள் பலவித வண்ணமணிகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்ததோடு சித்திர விதானத்தையும் கொண்டிருந்தன. கூத்து நடைபெறும்போது ஆடுவார், பாடுவார், ஆட்டி வைக்கும் ஆசிரியர், இசைக் கருவியாளர் ஆகியோர்க்குத் தனித்தனி இடங்கள் அமைக்கப் பட்டிருந்தன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.[1]

நாடகத் திரை

ஆடரங்கில் மூவகைத் திரைகள் கட்டப்பட்டிருந்தன "எழினி" என்ற சொல் திரையைக் குறித்தது. மூவகை எழினிகள்: ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்பன[2]

அரங்கின் இடப்புறத் தூணில் உருவு திரையாகக் கட்டப் பெற்றது ஒருமுக எழினி. இருபுறமும் பிரிந்து ஒதுங்கிச் செல்லும் அமைப்புடையது பொருமுக எழினி. மேலிருந்து வேண்டும் போது விடப்படவும், வேண்டாதபோது நீக்கவும் தக்க அமைப்பில் கட்டப் பெற்றிருப்பது கரந்துவரல் எழினி. இது இக்காலத்திலுள்ள Rolling Backdrop போன்றது. இதனை எந்திர எழினி எனவும் குறித்தனர்.

தோரிய மடந்தை

தோரிய மடந்தயர் எனப்படும் மகளிர் ஆடரங்கில் ஒருமுக எழினியின் பக்கத்தில் இருத்தல் மரபு[1]. ஆடல் வல்ல மகள்

1. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1960) அடியா. உரை. 3: 130
2. சிலம்பு. 3: 109—110
3. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1960) அடியா. உரை 3:133–134

ஒருத்தி, தன் வயது முதிர்ந்தபோது ஆடலை விடுத்து வாரம் பாடுதலை மட்டும் மேற்கொள்வதுண்டு.

இளமங்கையர் ஆடும்போது அதைக் கண்ணுற்றுக் குற்றம் இருந்தால் அகற்றுவதற்கும், சிறப்புக் காணப்படின் அதனை எடுத்துக்கூறி உற்சாகப்படுத்துவதற்கும், இசைப் பாடல்களை ஆடல் மகளின் கால் தாளத்திற்கேற்ப ஒத்தளந்து பாடுதற்கும் இவர்கள் அரங்கில் இடம் பெற்றிருந்தனர் என்பதை,

"ஆடி முதிர்ந்த பின்பு பாடன் மகளாய் ஆடன் மகளின் காலுக்கு ஒத்தளந்து பாடுங்கால் இடத்தூண் சேர்ந்திய லுமவள்"[1]

எனவரும் அடியார்க்கு நல்லார் உரைப்பகுதியால் அறிகின்றோம்.

"தோரியம்" என்ற சொல் கூத்து எனப் பொருள்படும். கூத்தில் வல்ல மடந்தையர் ''தோரியமகளிர்'' எனப்பட்டனர். இவர்களை,

''வாரம் பாடும் தோரிய மடந்தை"[2]

எனச் சிலப்பதிகாரம் சுட்டுகின்றது.

நாடகம் தொடங்குவதற்குச் சற்றுமுன் ''அந்தரக் கொட்டு" என்னும் ஒருவகைக் கூத்தை ஆடுவது வழக்கமென்பதைச் சிலப்பதிகாரத்தால் அறிகிறோம். மக்களின் மனத்தைக் கவர்வதற்கும் கூட்டத்தைக் கூட்டுவதற்கும் இது நிகழ்த்தப்பட்டது போலும்.

எனவே உரையாசிரியர்கள் சிலப்பதிகாரத்திற்கு எழுதும் கூத்துக்களின் விளக்கம் தவிர்த்து நாடகக்கலை பற்றிய செய்திகள் அகச்சான்றுகளாக வருவன மேலே விளக்கப் பெற்றன.

---

1. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1960) அடிய. உரை 6:19
2. " " 14:155

சிலப்பதிகாரக் காலம் கலைமலிந்த காலம் என்பதனை அரங்கேற்றுகாதை நமக்குச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. காணாமல் போன நாடக (நாட்டிய) நூல்களின் நூற்பாக்கள் எத்தகைய நாடகங்களைக் குறிப்பிட்டிருக்கலாம் என்பதற்குச் சிலப்பதிகாரம் நற்சான்று. ஆடல், நாடகம், நாட்டியம், கூத்து முதலிய சொற்கள் கையாளப்பட்ட பாங்கினையும், அவற்றில் குறிப்பாக நாடகம் என்பது கதை தழுவிய கூத்தினைக் குறிப்பதாக இருப்பதனையும் அறிகிறோம். அக் கூத்து இக் காலத்தில் நாட்டிய நாடகம் போல அமைந்திருக்கலாம் என்றும், நடிக்கும் மாந்தரே சிலவிடங்களில் செய்யுளமைப்பில் உரையாடல் நிகழ்த்தி நடிக்கும் பாங்கினைக் கொண்டிருக்கலாம் என்றும் கருத இடமுண்டு.

இக் கலையை வளர்த்த மாதவி பெற்ற இதே மரியாதை, அல்லது அவளை ஒத்தவர்கள் பெற்ற சிறப்புக்கள் எண்ணி எண்ணி வியக்கத்தக்கனவாக உள்ளன.

சங்கப் புலவர்கள் பசியால் படைத்திட்ட பாக்கள், சங்க காலப் பெருமை பேசுகின்றன. சிலப்பதிகார காலத்தில் முடியர சொடுங்கும் கடிமனை வாழ்க்கையுடைய இந்நங்கையர் கூட்டத்தினர், அரசர்கள் திருப்பார்வையுடன் இவ் வழகுக்கலையின் காவலர்களாக விளங்கினார்கள் என்ற வரலாற்றை அறிகின்றோம்.

கண்ணகியின் கற்பினைப் பேசும் காப்பியம் சிலப்பதிகாரம் என்று முழங்குவர். முழுத் தமிழகத்தைக் காட்டும் கலைக்களஞ்சியமாக அது இலங்குகிறது என்பதனை ஒவ்வொரு துறை ஆய்வாளர்களும் ஆராய்ச்சி செய்யும் பொழுதுஉணருகின்றனர்.

''முத்தமிழ் என்ற பாகுபாடு தமிழுக்குரியது. அதுவும் பொருளுடையது என்று இலக்கிய வரலாற்றில் உணர்த்துவது சிலப்பதிகாரம் ஒன்றே. உரையில் அன்றி நூல் மூலத்திலேயே ஆசிரியர் தம் காலத்து நாட்டில் நிலவிய இசையிலக்கணம், இசைக்கருவி இலக்கணம், நாடக இலக்கணம், பரத இலக்கணம், கவிநயவகைகள் முதலியவற்றை மிகவும் விரிவாக அமைத்திருக்கிறார். அரங்கேற்றுகாதை, கானல்வரி, வேனிற்

காதை முதலான காதைகளை இசை நாடகத்துக்கென்றே நூலில் அமைத்திருக்கிறார். இசைக்கலையும் நாடகக்கலையும் தமிழ் நாட்டில் தொடர்பு பெற்று வளர்ந்து வந்தமைக்கும் இது ஒரு புது மலர்ச்சி பெற்றமைக்கும் ஆதாரமான ஒரே மூல நூல் சிலப்பதிகாரமாகும்"[1].

மணிமேகலையில் நாடகம்

சிலப்பதிகாரம், ஓர் கூத்துக்களஞ்சியம் எனச் சொல்லத் தக்க அளவிற்குக் குறிப்புகள் அதில் நிறைய உள்ளன எனக் கண்டோம். மணிமேகலையிலோ, கதையின் தலைவி, துறவு மேற்கொள்ள உந்தப்படுவதால் பௌத்த மதத்தின் கொள்கை கள் பரப்பப்படுவதே அங்கு மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது. ஆனால் இவ்விரு நூல்களுக்கும் கால இடைவெளி மிகுதியாக இல்லாததால், செய்தி முரண்பாடு அவ்வளவாக இருக்க வாய்ப் பில்லை.

சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழ்க் காப்பியமாதலின் இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்றையும் சிறப்பித்துக் கூறுவது, இளங்கோ வடிகளின் நோக்கங்களுள் ஒன்று. ஆனால் மணிமேகலை இயற் றமிழ் மட்டுமே பொருளாகக் கொண்டது. ஆயினும் சாத்த னார் வாழ்ந்த காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் முத்தமிழும் ஓங்கி இருந்த காரணத்தால் இசையையும் சிறப்பித்துக் காட்டுவர். நாடகத்துள் இசை முதன்மைபெற்ற பகுதியாதலால் நாடகமும் தழுவப் பெற்றுள்ளது. மணிமேகலை துறவுக் காப்பியமா யினும் இதனுள் நாடகம், நாடகக் காப்பியம், யாழ், தண்ணுமை, குழல் போன்ற செய்திகள் ஆங்காங்குச் சுட்டப்படுகின்றன.

நாடகம்—சொல்லாட்சி

நாடகம் என்ற சொல்லை நடனம் என்ற பொருளில் பயன்படுத்தும் பல அடிகள் மணிமேகலையில் வருகின்றன. சிலப்பதிகாரம் ஓர் நாடக நூல் அன்று. நாடக இலக்கண

1. தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை (1975) மு. அருணாசலம், உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடு. பக். 122.

நூலும் அன்று என்பது அனைவரும் அறிந்தது. ஆயினும் அது நாடகக் காப்பியம் எனக் கூறத்தக்கது. இத்தகைய நாடகக் காப்பியம், மணிமேகலை ஆசிரியர் காலத்தில் இருந்ததென் பதை,

''ஆடல் கூத்தினொடு அவிநயந் தெரிவோர்
நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்"
(மணி. 19:79—80)

என்ற அடி குறிக்கின்றது. மற்றும் ஓரிடத்தில்,

''நாடகம் கண்டு பாடற் பான்மையில் கேள்வி
இன்னிசை கேட்டு" (மணி. 25 — 82)

என நாடகம் கண்ட செயலைக் குறிக்கின்றார். இங்கு ''நாடகம்" என்பது, கூத்து என்னும் பொருளிலேயே எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

''அரசுவீற் றிருந்து புரையோர்ப் பேணி
நாடகங் கண்டு" (மணி. 25: 81-82)

எனவருமிடமும் இத்தகையதே.

பரத நாட்டியத்தை ''நாடகம்'' என இந்நூலாசிரிர் குறிக்கின்றார் எனக் கருதத்தக்க ஓரிடம் இதில் வருகின்றது.

''பாடல்சால் சிறப்பின் பரதத் தோங்கிய
நாடகம் விரும்ப நன்னலம் கவினி"
(மணி. 18; 57-58)

என்னும் அடிகள், இக்குறிப்பின என்னும் கருத்து, ஆயத் தக்கது.

ஆடல் ஆசிரியனால் பயிற்சியளிக்கப்பட்டு மக்கள் உள்ளத் திற்கு உவகையூட்டும் வகையில் அரங்குகளில் மகளிர் ஆடி

வந்தனர். இசை வாத்தியக்குழு ஒன்று இவர்களுக்கென அமைந்திருந்தது.

"ஆடல் புணர்க்கும் அரங்கியன் மகளிரில்
கூடிய குயிலுவக் கருவிகண் துயின்று
பண்ணுக்கிளை பயிரும் பண்ணியாழ்த் தீந்தொடை
கொளைவல் லாயமொடு இசை கூட்டுண்டு"
(மணி. 7: 44-47)

என்ற இவ்வரிகள் மேற்காட்டிய கருத்துக்களுக்குச் சான்றாவன.

நடன மகளிர் 'அரங்கியன் மகளிர்' எனவும், இன்னிசை பாடும் மகளிர் குழுவினர் 'கொளைவல் ஆயம்' எனவும் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

அரங்கேறும் மகளிர்

மணிமேகலைக் காப்பியம் எழுந்த காலத்தில் குடும்பப் பெண்கள் ஆடல் பாடல்கள் நிகழ்த்துவதில்லை. அதற்கென உள்ள பாண்மகளிரும், விறலியரும், கணிகையருமே இக் கலைகளைப் பயின்று அரங்குகளில் ஆடியும் பாடியும் வந்தனர். இச் செய்தியைச் சித்திராபதி கூற்றாகச் சாத்தனார் தெளிவாகக் கூறுகின்றார். இதனை,

"நாடவர் காண நல்லரங் கேறி
ஆடலும் பாடலும் அழகும் காட்டி
— — — — — — ... —
வண்டிற் றுறக்கும் கொண்டி மகளிர்"
(மணி. 18: 103-109)

என்ற வரிகளால் உணருகிறோம். இதனால் நாட்டோர் காண நல்லரங்கு ஏறும் பண்பு, கணிகையர்க்குச் சிறப்பு உரிமையாக இருந்தது என்பது பெறப்படுகின்றது.

மாறி மாறி வரும் கூத்தர் வேடம்

கூத்தாடுவோர் அடிக்கடி வேறு வேறு உருவில் வந்து ஆடுவதுண்டு. அவ்வாறு ஆடும் போது அணிய வேண்டிய அணி

களை மாறி மாறி அணிந்து கொண்டு ஆடுவதும் உண்டு என்பதை,

> ''ஆடுங் கூத்தியர் அணியே போல
> வேற்றோர் அணியொடு வந்தீரோ?''
> (மணி. 12: 51-52)

எனவரும் அடிகளால் அறியலாம்.

பொருமுக எழினி

நாடக அரங்கில் கட்டப்படும் மூவகைத் திரைச்சீலைகளுள் ஒன்றாகிய ''பொருமுக எழினியை'' மணிமேகலை குறிக்கின்றது. கொல்லிப்பாவையின் உருக் கொண்டு பொருமுக எழினியை விரித்துத் திருமகள் ஆடிய பாவைக்கூத்தை உவமை கூறுகின்றபோது,

> ''பொருமுகப் பளிங்கின் எழினி வீழ்த்துத்
> திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவை''

எனச் சுட்டுகின்றார் சாத்தனார். (மணி. 5:3-4).

கூத்தர்

கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்த கூத்தியர் வாழும் தெருக்கள், காஞ்சியில் இருந்தன.

> ''கூத்தியல் பறிந்த கூத்தியர் மறுகும்''
> (மணி. 28: 26)

என்பர் சாத்தனார்.

மாதவியின் தாயான சித்திராபதி வாழ்ந்த காலத்தில் கூத்தியல் மடந்தையர் பலர் வாழ்ந்தனர் என்பதனை.

> ''சித்திராபதி தான் கூத்தியன் மடந்தையர்க் கெல்லாம்
> கூறும்'' (மணி. 18:6)

எனவரும் சாத்தனார் வாக்கால் அறியலாம். கூத்தியர்கள் அரங்கம் ஏறி ஆடியவர் ஆதலின் அரங்கக் கூத்தியர் எனப் பட்டனர். மணிமேகலையை 'அரங்கக் கூத்தி (மணி. 24:22) என்றே சாத்தனார் ஓரிடத்தில் சுட்டுவர்.

கதை தழுவாக் கூத்து, கதை தழுவி வரும் கூத்து என்னும் இருவகைக் கூத்து இருந்ததைச் சாத்தனார் இணைத்துக் காட்டுவது, அறியத்தக்க தொன்றாம்.

"ஆடற் கூத்தினோடு அவிநயம் தெரிவோர்
நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்"

(மணி. 19: 79-80)

என வருதல் காண்க. இங்கு அவிநயம் என்பது, கதை தழுவாது பாட்டுக்களின் பொருள் தோன்றக் கைகாட்டி அவிநயிப்பது. நாடகம் என்பது கதை தழுவி வரும் கூத்து. இவ்விரு வகைக் கூத்தும் அறிந்தார் வாழ்த்தக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்த பெருமிதமிக்க காலமாக மணிமேகலைக் காலமும் விளங்கியது.

மணிமேகலையில் சிதறிக் கிடக்கும் இச் செய்திகளால் இக் கலையின் நிலை நன்கு வளமான நிலையில் இருந்ததாகவே கொள்ள வேண்டும். கூத்தாடுவதைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் வாழ்ந்த காலத்தில், தம் வாழ்விற்கு வேண்டிய உணவிற்கு இக் கலையை வளர்த்துத் தீருதல் வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தில் அறிய முடியும் நாட்டிய நுட்பங்கள் இக் காப்பியத்தில் அறியப்படாவிட்டாலும், அரங்கங்கள். திரைகள், ஆடும் மகளிர் இனம், ஆடும் பொழுது புதிய புதிய வேடங்கள் புனைந்து வருதல் முதலிய பல செய்திகள் அறியக் கிடக்கின்றன. சிலப்பதிகாரக் காலத்தை ஒட்டிய கலை அமைப்பே இக் காலத்திலும் இருந்ததாகக் கொள்ளலாம்.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் நாடகம்

பதினெண்கீழ்க் கணக்கு நூல்களில் பெரும்பாலான சமணர்களால் இயற்றப் பட்டன. சமணர்கள், நாடகக்கலை மட்டுமன்றி இன்பம் பயக்கும் எத்தகைய கலைகளையும் விரும்பாதவர்கள். எனினும் அக்காலத்தில் நாட்டில் நிலவிவந்த சூழ்நிலைக் கேற்ப நாடகம், கூத்து, கூத்தர் போன்ற சொற்கள் இவர் தம் நூல்களிலும் இடம் பெற்றுள்ளன. தமது கொள்கைக் கேற்ற வகையில் இவை பற்றிய கருத்துக்கள் இவர்களால் கூறப்பட்டுள்ளன.

நாடகம் ஒரு நுண்கலை; மனத்தைக் கிளறச் செய்து இன்ப மூட்டுவதில் அதற்கிணை எதுவுமில்லை. எனவே இன்பத்தை ஊட்டிக் காமத்தை மிகுவித்தலின் அது கடியத்தக்கதென்று சமணர்கள் கருதினர். கணிமேதையார் என்னும் புலவர்,

"பாடகஞ் சாராமை பாத்திலார் தாம்விழையும்
நாடகஞ் சாராமை நாடுங்கால்-நாடகம்
சேர்ந்தாற் பகைபழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
தீர்ந்தாற்போற் றீரா வரும்" (ஏலாதி. 25)

என நாடகம் பார்ப்பதால் வரும் கேடுகளை எடுத்துக் கூறித் தடுக்கின்றார். இப் புலவர்,

"கூத்தாடுமிடத்தில் அறிவுடைய சான்றோர் எவரும் செல்லார்" (ஏலாதி 62)

எனவும், மற்றோரிடத்தில் ஆடுகளத்தினை அணுகத் தகாத இடம் எனவும் வெறுத்தொதுக்குவர்.

இக் கருத்துக்களால் இக் கலை அறிவுடையார்கட்குத் தொடர்பற்றது என்றும், காமத்தோடு தொடர்புடைய கலை என்றும் அவர்கள் எண்ணினர் என அறியலாம்.

கூத்தர்

நடிகர் என்ற பொருளில் கூத்தர், கூத்தாடி, கூத்தியர் என்ற சொற்கள் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் இடம் பெற்றுள்ளன.

உடலில் இருந்த பலவகைத் தொழில்களையும் செய்து காட்டும் உயிரைக் "கூத்தன்" என நாலடியார்ச் செய்யுள் ஒன்று பின்வருமாறு எடுத்தியம்புகிறது.

"தோற்பையுள் நின்று தொழிலறச் செய்தூட்டும்
கூத்தன்" (நாலடி. 26)

தலைவி பாணனை நோக்கி, 'இன்னிசைப் பாணனே நீ என் தலைமகனுடைய நல்லொழுக்கங்கள் பற்றி என்னிடமே எடுத்துரைக்க வேண்டாம்; அவனைப் பற்றி நான் நன்றாக

அறிவேன். அத் தலைவனையே கூத்தாடச் செய்து நீயும் கலந்துகொண்டு பாடிப் பொருள் பெற்று உண்டு வாழ்வா யாக எனக் கூறுவதாக அகப்பொருள் நூலான கைந்நிலையில் ஒரு பாடல் உள்ளது.

''கூத்தனாக் கொண்டு குறைநீ உடையையேல்
ஆட்டுவித் துண்ணினும் உண்'' (கைந்நிலை 42-1)

கூத்தர்கள் பல ஊர்களிலும் அந்நாட்களில் நாடகமாடிப் பிழைத்து வந்தனர் என்ற செய்தி இதனால் அறியக்கிடைக்கிறது. எனவே, இதனைப் பிழைப்புத் தொழிலாகக் கருதிய கொள்கை வெளிப்படும், மேலும் மேற்காட்டிய கைந்நிலைச் செய்யுளில் தலைமகனையே "கூத்தனாக்கொள்"என்று கூறியிருப்பது குறிப் பிடத்தக்கது.

''கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும்
ஆடிப் பாவை போல''
மேவன செய்யுந்தன் புதல்வன் தாய்க்கே'' (குறுந்.8)

எனவரும் குறுந்தொகைப் பாட்டின் வளர்ச்சியை, இக் கைந் நிலைச் செய்யுளில் காணலாம். இக் குறுந்தொகைச் செய்யுள், காதற் பரத்தை கூற்றாக அமைந்தது. எனவே தலைவனை இகழும் போது தலைவியேயாயினும், பரத்தையேயாயினும் அவனைக் கூத்தன் என்றோ, தோற்பாவை என்றோ இகழும் பொதுவழக்குண்மையை அறியலாம்.

மற்றோர் அகப்பொருள் நூலான ஐந்திணை எழுபதில் "நாடகமாடி"என்பதைக் ''கூத்தாடி'' என்றே குறிக்கக் காண் கின்றோம்.

''நீத்துநீர் ஊனவாய்ப் பாணநீ போய்மொழி
கூத்தாடி உண்ணினும் உண்'' (ஐந். எ.45)

மேலே கண்ட வரிகளினால், நடிக்கும் தொழில் என்ற செயற் பாடு சிறப்புற்றிருந்தது என்று அறிகிறோம். கைந்நிலை, ஐந்திணை எழுபது முதலான அகப்பொருள் நூற்பாடல்களில் சுட்டிக் காட்டும் அளவிற்கு நாடகத்திற்கு அடிப்படையான

கூறுகள் கொண்ட கலை, பரவியிருந்த கலையாக இருந்தது என்று கொள்ளலாம்.

கூத்தியர்

கூத்தியர் என்ற சொல் இந்நாளில் வழக்கு நிலை மாறி ''வைப்பாட்டியர்''என்ற பொருளில் வழங்கி வருகிறது. இடைக் காலத்தில் நாடகமாடும் மகளிர் ''கூத்தியர்'' எனக் குறிக்கப் பட்டனர் என்பதைப் பின்வரும் பாடல் பகுதி அறிவிக்கின்றது.

> ''வாளாடு கூத்தியர் கண்போல் தடுமாறும்
> தாளாளர்க் குண்டோ தவறு'' (நான்மணி.84)

இப் பாடலில் ''வாளாடு கூத்தியர்'' என்ற தொடரால் மகளிர் கைகளில் வாளேந்தியாடும் ஒரு வகையை அறிகிறோம். அவ் வாறு ஆடுங்கால் இவர்தம் கண்கள் வாள் முனைகள் மேல் விரையச் சென்று சென்று மீண்டு சுழலும். இதனையே இப் பாடல் குறிக்கின்றது.

தெருக்களில் கழைக்கூத்தர்கள் கயிறு கட்டி அதன்மேல் நின்றாடுவதைப் போன்ற ஒருவகை நாடோடிக் கூத்து இது வாகும்.

கலம்பக உறுப்புக்களில் ''மதங்கியார்'' என்பதும் ஒன்று. இரு கைகளிலும் வாட்படைகளை ஏந்தி வீசிப்பாடும் பெண்ணின்மீது இளைஞன் ஒருவன் காமுற்றதாக அமைவது மதங்கியார் ஆகும். இவ்வாறு பாடி ஆடுவோர் மதங்கச் சாதியார் எனப்படுவர். இவர்கள் இசைக்கும், கூத்துக்கும் உரிய சாதியாராக இருந்தமை இங்கு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

> ''எறிவேல் இரண்டுமென துயிர்சோ ரவுண்டுலவ
> இகல்வாள் இரண்டு விசிறா
> வெறிசேர் கடம்பவன மதுரே சர்முன்குலவி
> விளையா டுமின்கொடியனீர்'' (செய்யுள்.16)

என்பது மதுரைக் கலம்பகம்.

ஆடல்

கூத்தர், கூத்தியர் என்ற சொற்கள் காணப்படுவது போல "ஆடல்" என்ற சொல்லும் இத் தொகை நூலில் காணக் கிடக்கின்றது.

"ஆடல் பாடு பெறும்" (நான்மணி.86)

"யாடலொடு ஆடல் பயின்று" (ஏலாதி.51)

"படுத்தலொடு ஆடல்" (ஏலாதி.69)

என்ற வரிகள் இதற்குச் சான்றுகளாவன. இக் காலத்தில் நடைபெறும் நாடகங்களுக்கு அழைப்பு அனுப்பும் வழக்கம் இருந்து வருகிறது. குறிப்பிட்ட சிலருக்கு அழைப்பும், இலவச நுழைவுச்சீட்டும் இணைத்து அனுப்புவார்கள். இதேபோல அக் காலத்திலும் நாடகங்கள் நடத்தப்படும்போது அழைப்பு அனுப்பும் வழக்கம் உண்டென்பதை ஒருபாடல் குறிக்கின்றது. அவ்வாறு அழைப்புப் பெறாதவர்கள் நாடகத்திற்குச் செல்வதில்லை. செல்வது குறைவெனக் கருதப்பட்டது. இதனை,

"விளியாதான் கூத்தாட்டுக் காண்டலும்"

(திரி. 11)

என்ற பாடற் பகுதியால் அறியலாம்.

வள்ளுவர் கூத்தாடும் இடத்தைக் "கூத்தாட்டவை" எனக் குறிப்பதுபோல இப் பாடல் நாடகத்தைக் "கூத்தாட்டு" என்றே குறிக்கிறது.

அரங்கம்

நாடக அரங்குகள் பற்றிய குறிப்புக்களும் இந் நூல்களில் உள.

"ஆடா அரங்கினுள் ஆடுவாள்"

(திணைமாலை நூற்.129)

"அரங்கில் மேல் ஆடுநர்போல்" (ஏலாதி.24)

என்றாற்போல் வருமிடங்கள், பதினெண் கீழ்க்கணக்கில் பல உள்ளன. சங்க காலம் காட்டும் ஆடற்கலையின் மேன்மையைப் பதினெண் கீழ்க்கணக்குக் காலத்தில் காண இயல

வில்லை ஆயினும், அக் காலத்தில் தமிழகத்தில் ஆடற்கலை பெருவழக்கினதாக இருந்தது என்பதனையும் அது குறைவாக மதிக்கப் பெற்றது என்பதனையும் உணரமுடிகிறது.

உ. பல்லவர் காலத்தில் நாடகம்

இரட்டைக் காப்பியங்களுக்குப் பின்னுள்ள களப்பிரர் காலம், தமிழக வரலாற்றில் இருண்ட காலமாகக் கருதப் பெறுகின்றது. இக் காலத்திலும் தமிழ்நாட்டின் முழுமையான வரலாற்றினை அறிந்து கொள்ள இயலவில்லை. வரலாற்றுப் பேரறிஞர் சதாசிவப் பண்டாரத்தார், இக்காலத்தின் நிலைமையைத் தம் ஆராய்ச்சி நூலில்[1] காட்டியுள்ளார். களப்பிரர் என்பார் ஆண்ட இவ்வெல்லையில் நாடகக் கலையின் நிலை சரிவரத் தெரியவில்லை. இக் காலத்தை அடுத்துத் தமிழகத்தில் கி. பி. 600 முதல் 900 முடிய ஆட்சி செய்தவர்கள் பல்லவர்கள் ஆவார்கள். இவர்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் வரலாற்றுக் குறிப்புகள் பல நன்கு கிடைக்கின்றன. இக் காலத்தின் இலக்கியங்களான பெருங்கதை, சீவகசிந்தாமணி, சமயப் பெரியார்களின் பாடல்கள் முதலியவற்றாலும் கோயிற் சிற்பங்கள், கல்வெட்டுக்கள் இவைகளின் வாயிலாகவும் அறியப் பெறும் நாடகக்கலை பற்றிய செய்திகள், இவர்கள் காலத்தில் நாடகம் வளர்ந்த பாங்கினையும், நாடகம் பெற்ற ஏற்றத்தினையும் காட்டுவன.

பெருங்கதை

பெருங்கதை கி. பி. 7-ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றியது என்பர்[2]. கோயிலில் நாடகம் நடத்துவதற்கெனத் தனிக் குழுக்கள் இருந்த செய்தியைப் பெருங்கதை சுட்டுகின்றது.

''வாயில் கூத்தும் சேரிப் பாடலும்
கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென''
(பெருங். 1-37; 88-89)

என்னும் அடிகள் இதற்குச் சான்றாம்.

1. தி. வை. சதாசிவப் பண்டாரத்தார், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு (கி. பி. 250-600). 1957 அ. ப. கழகப் பதிப்பு.
2. இ. எஸ். வரதராஜ ஐயர், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு (1957) அ. ப. கழகப் பதிப்பு, பக். 33

இங்குக் கூத்து, பாடல், நாடகம் என்னும் மூன்றும் தனித் தனியே கூறப்பட்டிருப்பது ஆய்வுக்குரியது. 'கூத்து' என்பது ஆடலையும் (நாட்டியம்), 'நாடகம்' என்பது கதை தழுவிய கூத்தையும் குறிப்பதாக இருக்கலாம். எனவே இதுகொண்டு கூத்தாடும் குழுக்கள், பாடுதற்குரிய இன்னிசைக் குழுக்கள், நடித்தற்குரிய நாடகக் குழுக்கள் எனத் தனித்தனி மூன்று குழுவினர் கோயில்களில் இருந்தனர் என்ற உண்மை தெளிவாகத் தெரிகின்றது. கோயிலில் நடத்தப்பெற்ற கூத்துக்கள் ஒருகால் கதை தழுவிய கூத்துக்களாக அமைந்திருக்கலாம். புராண இதிகாசக் கதைகளைத் தழுவி அவை ஆடப்பட்டிருக்கலாம். எனினும் அவை ஒரு முழுமையான நாடகமாக நடிக்கப்படாமல் சிறு சிறு கதை நிகழ்ச்சிகளைக் காட்டும் கூத்தாகவே ஆடப்பட்டு வந்தன என்றே கொள்ள வேண்டும்.

சீவகசிந்தாமணி

சீவகசிந்தாமணியின் காலம் கி. பி. 8ஆம் நூற்றாண்டு என்றும், 9-ஆம் நூற்றாண்டு என்றும் கூறுப. சீவக சிந்தாமணிக் காப்பியத்தில் கதை தழுவிய கூத்துக்கள் நிகழ்த்தப்பட்டமைக்குத் தெளிவான சான்று கிடைக்கிறது.

சீவகன் ஆடிய நாடகம்

சூழ்ச்சியில் வல்லவனான கட்டியங்காரனைப் போரில் தொலைத்துத் தனக்குரிய அரியணையை மீண்டும் பெறுகின்றான் சீவகன். இவன் பெற்ற வெற்றிக்குத் தோழர்கள் பலர் உதவுகின்றனர். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவன் சுதஞ்சணன். தனது பேரிடரை நீக்கப் பெரும்புணைபோல் உதவிய சுதஞ்சணனுக்குக் கோயில் கட்டி அதில் அவன் உருவத்தைப் பொன்னால் செய்து நிறுவி நன்றிக் கடன் ஆற்றுகின்றான் சீவகன். அது மட்டு மன்று; சுதஞ்சணனது வாழ்க்கை வரலாற்றை நாடகமாகத் தானே எழுதி அதை நடிப்பதற்கும் ஏற்பாடுகள் செய்தான்; இச் செய்தியை,

''பேரிடர் தன்கண் நீக்கிப்பெரும்புணை யாய தோழற்கு
ஓரிடஞ் செய்து பொன்னால் அவனுரு வியற்றி யூரும்
பாரிடம் பரவ நாட்டி அவனது சரிதை யெல்லாம்
தாருடை மார்பன் கூத்துத் தான்செய்து
நடாயினானே'' (சீவக. 2573)

என்னும் சிந்தாமணிப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது. சோழர் காலத்தில் இராசராசன் வரலாறு இராசேச்சுவர நாடகமாக நடிக்கப்பட்டதையும் ஈங்கு நினைவுகூர்தல் வேண்டும். ஒருவனுடைய வரலாறு நாடகமாக்கப்படும் தகுதியது என்பதற்குச் சீவகசிந்தாமணியே வழிகாட்டியது.

நாடகம் பற்றிய செய்திகள்

கூத்துப்பற்றியும், நாடகம் பற்றியும், நடம் பற்றியும் சீவகசிந்தாமணியில் பல இடங்களில் குறிப்புக்கள் வருகின்றன. இவற்றை நோக்குமிடத்து அக் காலத்தில் கூத்துக்கலை, வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததை அறியலாம்.

''நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து காண்பான்"
(சீவக. 672)

எனவரும் பாடலில் ''நாடகம்'' என்ற சொல்லுக்கு நாடகமாவது கதைதழுவி வரும் கூத்து[1] என நச்சினார்க்கினியர் பொருள் விரித்துள்ளார். காந்தருவ தந்தையார் ஆடிய இந் நாடகம், ஒருவன் மேல் ஒருத்தி வேட்கையுற்ற கதையாகும் என்பர் நச்சினார்க்கினியர்[2].

''பண்கனியப் பருகிப் பயன் நாடகம்
கண்கனியக் கவர்ந்துண்டு" (சீவக. 1253)

''நாடகம் இயற்றுகின்றார்'' (சீவக. 2598)

என்பன போல வரும் இடங்கள், இக் கலை பரவியிருந்தமையைக் காட்டும். இங்குக் குறிக்கப்பெறும் நாடகம், நடனமாகிய கூத்தே ஆகும்.

---

1. சீவகசிந்தாமணி, பா. 672 உரை
2. அ. நூ. பா. 674 உரை

சீவகசிந்தாமணியில் "நாடகம் காமத்தை மிகுவிப்பது'' என்ற கருத்துப்பட ஒரு பாடல் வருகின்றது. அதுவும் ஈண்டுச் சேர்த்துச் சிந்திக்கத்தக்கது.

> ''கிளைநரம்பு இசையும் கூத்தும் கேழ்த்தெழுந்தீன்ற
> காம
> விளைபயன் இனிதின் துய்த்து வீணை வேந்துஉறையும்
> மாதோ" (சீவக. 2598)

எனவரும் பாடலில் இசையும் கூத்தும் காமத்தை மிகுவிப்ப தாகக் கூறப்படுதல் நோக்கத்தக்கது.

இவ்வாறு காமத்தை மிகச் செய்து தீயவழியில் மனத்தைச் செலுத்த வல்ல நாடகங்களைக் காண்பது தவறு. அவ்வாறு காண விரும்பினால் கண் பாராது கண்களைத் தோண்டுவதே சிறந்தது என்ற கொள்கை சமணரிடையே இருந்து வந்தது.

> ''நாடகம் நயந்து காண்பார் நலங்கிளர் கண்கள்
> சூன்றும்'' (சீவக 2989)

எனவரும் தேவர் கூற்று, இதனை வலியுறுத்தும். இப் பகுதிக்கு ''நாடகத்தை விரும்பிக் காண்பவர் கண்களைத் தோண்டியும்'' என்பது பொருளாம். ''பிறரை ஐம்பொறியால் நுகராமல் தடுத்து யாமும் நுகர்ச்சியைக் கைவிட்டோம்'' எனவரும் நச்சினார்க்கினியர் உரைவிளக்கத்தால், சமணர்கள் நாடகக் கலையை எந்த அளவுக்கு வெறுத்து வந்தனர் என்னும் உண்மை புலனாகும். சிந்தாமணி சமணக் காப்பியம். துறவு வாழ்க்கைக்கு இக்கலை ஊறு விளைவிக்கும் என்று கருதிய தேவர், கண்களுக்கும், காதுகளுக்கும், கருத்துக்கும் விருந்தான இக்கலையைக் கண்டால் கண்கள் தோண்டப்படும் என்று குறிப் பிடுவது சமணர்களின் தெளிவான கொள்கையைக் காட்டும். இக் கொள்கைப் பிடிப்பால்தான் இருண்ட காலத்தில் தோன்றிய சமண இலக்கியங்களில் இக் கலை பற்றிய குறிப் பைக் காண முடியவில்லை போலும்,

கோயிலில் கூத்து

கோயிலில் கூத்தாடுதற்கும், பாட்டிசைத்தற்கும் பரத்தை யரை நியமித்த செய்தி, சிந்தாமணியில் காணப்படுகின்றது.

"நெடுநீர்க் கழனிசூழ் நியமம் சேர்த்தி விழவயர்ந்து
வடிநீர் நெடுங்கண்ணார் கூத்தும் பாட்டும்வகுத்தாரே"
(சீவக. 2601)

என்னும் சிந்தாமணி அடிகளுக்குக் "கழனி சூழ்ந்த ஊரை இன்றயிலியர்கவிட்டுத் திருநாளையும் இயற்றிப் பரத்தை யருடைய கூத்தையும் பாட்டையும் உண்டாக்கினார்" என நச்சினார்க்கினியர் எழுதும் உரை, இக் கலை, குலமகளிருக்கு உரியதன்று எனக் கருதிய மனப்பான்மையை வெளிப்படுத்தும்.

சமயப்பெரியார்களின் திருப்பாடல்கள்

பல்லவர் காலத்தில் சைவமும் வைணவமும் தழைத்தன. பக்திப் பாடல்கள் பல்லாயிரக் கணக்கில் மலர்ந்தன. இப் பாக்களை அருளிய பெரியார்கள் நாயன் மார்கள் என்றும், ஆழ்வார்கள் என்றும் அழைக்கப் பெற்றனர். நாயன்மார்களில் திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர். சுந்தரர், மாணிக்க வாசகர் ஆகியோர் பாடிய பாடல் முதல் எட்டுத் திருமுறை களாக வகுக்கப் பெற்றன. ஆழ்வார்கள் அருளிய பாடல்கள், நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம் எனப் பெயர்பெற்றன. சமணர் களைப் போல இல்லாமல் சைவ வைணவப் பெருமக்கள் இசைக்கலையையும் கூத்துக்கலையையும் பக்திப் பயிர்வளர்க்கும் உரமாக எண்ணினர். சைவப்பெருமக்கள், தாம் கோயில் என்றழைக்கும் தில்லையில் எழுந்தருளிய இறைவனைக் கூத்தப் பெருமானாகவே கண்டனர். வைணவப் பெருமக்கள், கண்ணன் ஆடிய கூத்தினைப் பாடி மகிழ்ந்தனர். இவ்விரு சமயம் சார்ந்த பெருமக்களும் பாடிய பாடல்களில் கூத்து, நடம், நாடகம் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன.

அப்பரும் சம்பந்தரும்

நடன மாதர்கள் கோயில்களில் இருந்து நாட்டியக்கலை யையும் இசைக் கலையையும் வளர்த்தனர் என்ற செய்தியைத் தேவாரப் பாடல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

''வலம் வந்த மடவார்கள் நடமாட
முழவதிர மழையென்றஞ்சிச்
சிலமந்தி அலமந்து மரமேறி
முகில் பார்க்குந் திருவையாறே''
(சம்ப. தேவா. பதி. 130:1)

''பண்ணிய நடத்தொடு இசைபாடும் அடியார்கள்
நண்ணிய மனத்தின் வழிபாடுசெய் நள்ளாறே''
(சம்ப. தேவா. பதி. 169)

என்ற இவ்வரிகள் பாடலும் ஆடலும் பரமனை இன்புறுத்துவன என்றகொள்கை, தேவார ஆசிரியர்கள் காலங்களில் வலுப்பெறலாயிற்று என்பதனை வலியுறுத்தும்.

''பாட்டுக்கும் ஆட்டுக்கும் பண்பா போற்றி''
(திருநா.தேவா. 6-5-2)

என்பது ஆளுடைய அரசர் வாக்கு.

தேவார ஆசிரியர்கள் காலத்தில் இசையும் கூத்தும் இணைந்தே வளர்ச்சியுற்றன. இன்னிசைக் கருவிகளுடன் ஆடல் பாடல் இணைந்து நிகழ்த்தப் பெற்றமையை,

''கொட்டாட்டுப் பாடல்''

என அந் நாளில் வழங்கிவந்த சொற்றொடர் உணர்த்தும்.

கி.பி. 8ஆம் நூற்றாண்டில் கூத்துக்கலை மேலும் வளர்ச்சி பெற்றது. சமண பௌத்தம் போன்ற மதங்களால் ஒருபுறம் இக் கலையின் வளர்ச்சி பாதிக்கப்பட்டிருந்த போதிலும் மற்றோர் புறம் இது வளர்ந்து வந்ததென்பது குறிப்பிடத்தக்க உண்மை.

சுந்தரர்

சுந்தரர் 8-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர். இவர் விரும்பி மணம் செய்து கொண்ட பரவையார், திருவாரூர்க் கோயிலில் நடனமங்கையராக இருந்தவர். இவர் ஆடல் பாடல்களில் சிறந்தவர் என்பதைப் பெரியபுராண ஆசிரியர் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

மாணிக்கவாசகர்

திருவாசகம் இயற்றிய மணிவாசகர், நாடகம் கண்டு இன்புற்றவர். நாடகக் காட்சிகளில் நடிகர்கள் வேடம் பூண்டு நடிப்பதைக் கண்ட அவர், இறைவனை வேண்டித் தொழு மிடத்தில் தம் செயலும் அவ்வாறே போலி நடிப்பாக உள்ளது எனக் கூறி அதனைப் பொறுத்தருளப் பின்வருமாறு வேண்டுகின்றார்.

''நாடகத்தால் உன்னடியார் போல்நடித்து நான் நடுவே
வீடகத்தே புகுந்திடுவான் மிகப்பெரிதும்
விரைகின்றேன்''
(திருவா. திருச். 11)

நாடக நிகழ்ச்சியை உவமை கூறுவதிலிருந்து, அக்காலத்தில் நாடகம் பெருவழக்காய் இருந்தமை புலனாகும். இறையுணர்வு மேலோங்கப் பெற்று உயர் நிலையை எய்திய சான்றோர் உள்ளத்தையும் ஈர்க்கவல்ல ஆற்றல் அக் கால நாடகங்களுக்கு இருந்தன போலும்.

''நகவே தகும் எம்பிரான் என்னை
நீ செய்த நாடகமே'' (திருவா. திருச். 10)

எனவும்,

''கோனாகி யான்எனதென் றவரவரைக் கூத்தாட்டு
வானாகி நின்றாயை'' (திருவா. திருச். 15)

எனவும் இவ்வாறு நாடகத்தைப் பற்றியும், கூத்தைப் பற்றியும் பல இடங்களில் இவர் கூறியிருப்பது கருதத்தக்கது. இவர் இயற்றிய திருக்கோவையாரிலும்

''நண்பனைத் தண்ணற வுண்ணனி போன்றொளிர்
நாடகமே'' (திருக்கோவை. 219)

என வருகின்றது.

ஆழ்வார்களின் பாடல்கள்

ஆழ்வார்களின் பாடல்களைக் கொண்ட தொகுப்பான நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தத்தில் ஆடல், கூத்து, நடம்

பற்றிய குறிப்புக்கள் பல உள்ளன, ஆடுதல் பாடுதல் என்பன இறைவன்முன் செய்யத் தக்கன என்னும் கருத்து, சைவ வைணவப் பெருமக்களிடையே ஊற்றம் பெற்றது.

''ஆடிப் பாடி அரங்காவோ என்றழைக்கும்"
(நாலாயிரம். 659)

என்று குலசேகரப் பெருமாள் பாடுகின்றார்.

கண்ணன் ஆடிய கூத்து, ஆழ்வார்களால் பெரிதும் போற்றப் பெறுகின்றது.

''குடங்கள் எடுத்தேற விட்டுக் கூத்தாட வல்ல
எங்கோவே" (நாலாயிரம், 188)

என்பது பெரியாழ்வார் வாக்கு.

நாட்டியம் என்னும் பொருளுடைய ''நடம்" என்னும் சொல்லும் பிரபந்தத்தில் உள்ளது.

''நடம் பயின்றாடுகின்றார்" (நாலாயிரம். 602)

நாடகம் என்னும் சொல்லினை நாட்டியம் என்ற பொருளில் நம்மாழ்வார் பயன்படுத்துகின்றார்.

''நடந்தும் பறந்தும் குனித்தும்
நாடகம் செய்கின் றனவே" (நாலாயிரம். 3131)

என்னும் வரிகளில் நாடகம் என்னும் சொல், நாட்டியம் என்னும் பொருள் தருதல் வெளிப்படை.

பல்லவர் காலச் சிற்பங்கள்

பல்லவர் காலத்தில் கூத்துக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதற்கு இரண்டு சிறந்த சான்றுகளைக் காட்ட முடியும். ஒன்று, பல்லவர் காலத்தில் செதுக்கியமைக்கப்பட்ட கோயில் சிற்பங்கள். இவை அக்காலத்தில் நாடகக்கலை பெற்றிருந்த சிறப்பைக் காட்டுகின்றன. இராச சிம்ம பல்லவனால் கட்டப்பெற்ற காஞ்சி கயிலாச நாதர்

கோயிலில் உள்ள சிற்பங்கள் இதற்குச் சான்று பகரும். இராச சிம்மன் நடனக் கலையில் ஈடுபாடு மிகக் கொண்டவன். கயிலாசநாதர் கோயிலில் சிவபெருமான் ஆடிய பதாகை நடனம், லதா விருச்சிக நடனம், ஊர்த்துவ தாண்டவம், ஆனந்த தாண்டவம் என்பன போன்ற நடனவகைகள் அழகு டன் கருங்கற்களில் வடிக்கப் பெற்றுள்ளன. இவை கலையுல கின் உன்னதப் படைப்புக்கள். இவன் பாட்டனான மகேந்திர வர்மன், தொடக்கத்தில் சமணனாக இருந்து பின்னர்ச் சைவத்துக்கு மாறியவன். எனவே இவனது ஆட்சியின் பிற் பகுதியில் நாடகக்கலை ஆதரவு பெற்று வளர்ந்திருக்க வேண்டும்.

மத்த விலாசம்

மகேந்திரவர்மன் நாடகக்கலையில் மிக்க ஈடுபாடு கொண்டு அக் கலையை வளர்த்தான் என அறிகிறோம். இவன் இயற்றிய மத்த விலாசப் பிரகசனம் இலக்கியப் புகழ் பெற்றது. இந் நாடக நூலினைக் கொண்டு கதை தழுவிய நாடகங்கள் இக் காலத்தில் நடிக்கப்பட்டுவந்தன எனக் கருத இடமுண்டு. இதனை இரண்டாவது சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

தென்னிந்தியச் சிற்பக்கலைக்கு எடுத்துக் காட்டாக விளங்குவது காஞ்சி வைகுந்தப் பெருமாள் கோயில். இதன் சுற்றுப் பிரகார மண்டபத்தில் பல்லவர் காலச் சிற்பங்களைக் காணலாம். இவற்றுள் பல, புராண வரலாறுகளை விளக்கு வன. இக் கோயில் பல்லவ மன்னர்களில் புகழ் பெற்ற பரமேச்சுரவர்மன் காலத்தில் புதுப்பிக்கப்பட்டது.

திருமங்கையாழ்வார் இவன் காலத்தவர். இவரிடம் பேரன்பு கொண்ட பரமேச்சுரவர்மன் சமயத்தையும், இசை நாடகம் போன்ற கலைகளையும் நன்கு ஆதரித்தான். இவன் காலந்தொட்டு இக் கலைகள் நன்கு வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கின.

பல்லவர் காலக் கல்வெட்டுக்கள்

பல்லவர் கால வரலாற்றுக்குத் துணையாவன கல் வெட்டுக்கள் ஆகும். இவை அம் மன்னர்கள் நிகழ்த்திய போர்

களையே பெரிதும் விளக்குவன. ஆயினும் அவர்கள் கலையிற் கொண்ட ஈடுபாடுகளையும் இக்கல்வெட்டுக்கள் குறிக்கின்றன. பரமேச்சுரவர்மன், மகேந்திரவர்மன், நரசிம்ம வர்மன், நந்தி வர்மன் முதலாய மன்னர்கள், நாடகக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டமையை இக் கல்வெட்டுக்களால் அறிகிறோம். சித்தன்னவாசலில் அமைந்த ''நடனமாது ஓவியம்'' ஒன்றே, பல்லவர் காலத்தில் நடனக்கலை பெற்ற பெருமையை வெளிக் காட்டும்.

நாடகக்கலையின் சில வளர்ச்சிப் படிகள்

பல்லவர் காலத்தில் எழுந்த இலக்கியங்களில் இசையும் கூத்தும் பேணி வளர்க்கப்பட்ட செய்திகளைக் காணலாம். இக் காலங்களில் இசை, கூத்து போன்றவற்றை வளர்க்கும் பணியில் கோயில்களே தலைசிறந்து நின்றன எனலாம். கோயில் நடனமாதர், தேவர் அடியார் எனப்பட்டனர். விறலி, பாடினி என்று சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் நாட்டிய நங்கைபோல இக் காலத்தில் கோயில்களில் நாட்டியக்கலைக் குத் தம் வாழ்வை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட ''தேவர் அடியாள்'' என்ற நங்கையர் கூட்டம் தோன்றி வாழ்ந்ததும் இக் காலச் சிறப்பாகும். இவர்கள் கணிகையர், மாணிக்கத்தார் எனவும் வழங்கப்பட்டனர். காஞ்சி முத்தீசுரர் கோயிலில் நாற்பத்திரண்டு பேர் இருந்து இசை, கூத்து முதலிய கலை களை வளர்த்தனர் என்ற செய்தி அறியப்படுகிறது. பல்லவர் காலம் கலை மலிந்த காலம் என்பதற்குச் சிற்பக் கலைக்கு மாமல்லபுரமும் ஓவியக்கலைக்குச் சித்தன்னவாசலும் தக்க சான்றுகளாகும். மகேந்திரன் ஓர் நாடக ஆசிரியன் என்ற பெருமையை இவ்வெல்லையில் பெறுகிறான். வேத்தியல், பொதுவியல் என முன்பு கண்ட இக் கலை மெல்ல மெல்லக் கோயில்களைக் களமாகக் கொண்டு வளர ஆரம்பித்தது என்ற உண்மை, இவ்வெல்லையில் சமயப் பெருமக்கள் பாடிய பாடல்களாலும் பிற இலக்கியங்களாலும் வெளிப்படுகின்றது. தனி ஒரு மனிதன் வரலாறும் நாடகக் கருவாகத் தோன்றி யிருக்கிறது என்பதற்குச் சுதஞ்சணன் வரலாற்றைச் சீவகன் ஆடியது தக்க சான்று. தனிப்பட்ட நாடக நூலாக, நாடக

மாக நமக்கு ஒன்றும் கிடைக்காவிட்டாலும் நாட்டியமாகக் கதை தழுவிய கூத்தாக நடிகர்கள் நடிக்கும் நாடகமாக இக் கலை வளர்ந்து வந்திருக்கிறது என்பதனை மேலே கண்ட சான்றுகள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. பொதுமக்கள் கலையாக இக் கலை பரவியதால்தான், சமயப் பெருமக்கள் இதனை உவமையாகவும் எடுத்துக் காட்டாகவும் தம் பக்திப் பாசுரங் களில் கையாண்டனர்.

ஊ. சோழர் காலத்தில் நாடகம்

தமிழக வரலாற்றில் பல்துறைகளுக்கும் பிற்காலச் சோழர் கள் பணி உயர்ந்து விளங்குகிறது. சமயம், இலக்கியம், மொழி, கலை, அரசியல் முதலிய துறைகள் அனைத்திலும் அவர்களின் தொண்டு, ஈடுபாடு என்பன முன்பின் எல்லை களைவிடப் போற்றும் வண்ணம் உள்ளன. பல்லவர்களுக்குப் பின்பு நாடகக்கலைக்குப் பேருக்கமும் ஆதரவும் தந்து போற்றி யவர்கள் சோழமன்னர்களே. வரலாற்றறிஞர்கள் பிற்காலச் சோழர்கள் காலத்தை, கி. பி. 846 முதல் கி. பி. 1279 முடியக் கணக்கிடுகின்றனர்.

நாடகக்கலையை வளரவிடாமல் தடுத்துவந்த சமண, பௌத்த மதங்கள் கி. பி. 7ஆம் நூற்றாண்டில் அழிவுற்றன. அவை செல்வாக்கில் இருந்தவரை நாடக வளர்ச்சி பற்றி நாம் எதுவும் தெளிவாக அறிய இயலவில்லை. இசையும் நாடகமும் காமத்தை மிகுவிப்பன எனச் சமணர்கள் கருதியதே இத் தடைக்குக் காரணம். தாங்கள் பெற்றிருந்த செல்வாக் கினால் மன்னர்களின் ஆதரவைப் பெற்றதோடு, பொது மக்களிடையிலும் இவற்றின் தீங்குகளை எடுத்துரைத்துக் கூத்தோ நாடகமோ இசையோ வளரவொட்டாமல் செய்து வந்திருக்க வேண்டும். இவ்வளவு எதிர்ப்புக்களையும் கடந்து, உயிர் வைத்திருந்த நாடகக்கலை, கி. பி. எட்டாம் நூற் றாண்டில் வளரத் தொடங்கிப் பத்தாம் நூற்றாண்டில் புது மலர்ச்சி பெற்றது எனலாம்.

கி. பி. 10ஆம் நூற்றாண்டில் கதை தழுவிய நாடகங்கள் தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதனைச் சோழர் வரலாறு காட்டுகின்றது.

முதல் இராசராசன் வளர்த்த கலை

பிற்காலச் சோழர்களில் பெரும்புகழ் பெற்றவன், முதலாம் இராசராசன் (கி. பி. 985—1014) ஆவான். இசைக்கலை, கூத்துக்கலை, கட்டிடக் கலை என்னும் முக் கலைகளையும் பேணி வளர்த்த பெருமை இவனுக்குண்டு. தில்லைக் கோயிலில் சிதல்வாய்ப்பட்டு மறைந்து கிடந்த தேவாரத் திருமுறைகளை வெளிக் கொணர்ந்து அவற்றைப் பண்ணுடன் கோயில்களிற் பாடுவதற்கு ஏற்பாடு செய்ததும், கட்டிடக்கலையின் சிகர மெனத் திகழும் தஞ்சை இராசராசேச்சுரத்தைக் கட்டுவித்ததும் இவனது வரலாற்றுப் பொறிப்புகள். இவ்வாறே ஆடற் கலைக்கும் இவன் செய்த தொண்டு அளவற்றது.

தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் சமய வளர்ச்சிக்கு மட்டு மன்றிக் கலை வளர்ச்சிக்கும் ஏற்பாடுகள் செய்யப்பட்டிருந்தன. இறைவனுக்கு மூன்று கால பூசைநடைபெறும் காலங்களில் நாற்பத்தெண்பதின்மர் தேவாரப் பதியம் பாடினர். ஆரியமும் தமிழும் ஒலித்தன. இன்னிசை வீணைகளும் யாழ்வகைகளும் மீட்டிப் பாட முழவு முதலான இசைக்கருவிகள் முழங்கின இன்னிசைகளின் இடையே நடனமகளிர் ஆடினர்.

தளிச்சேரிகள்

நடனம் கூத்து இவற்றை ஆடுவதற்கென்றே பதியிலார் நானூறு மகளிரைக் கொணர்ந்து இராசராசேச்சுரத்தை அடுத்து வடக்கிலும் தெற்கிலும் தளிச்சேரிகள் என்றழைக்கப் படும் வீதிகளை அமைத்து அவர்களைக் குடியேற்றினான் என இவனது கல்வெட்டு ஒன்று[1] கூறுகின்றது.

1. இராசராசனது 66வது சாசனம் S.I.I II P P 259-309

இராசராசேசுவர நாடகம்

இராசராசன் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலைக் கட்டிய நிகழ்ச்சியைப் பாராட்டிய குடிமக்கள், அவனிடம் கொண்ட அன்பு மிகுதியால் அவன் காலத்திலேயே அவன் வரலாற்றைக் கொண்டு **'இராசராசேசுவர நாடகம்'** என்னும் ஒரு நாடகத்தை எழுதி வைகாசிப் பெருவிழாவில் இக் கோயிலில் நடித்துக்காட்ட ஏற்பாடு செய்தனர். இந் நாடகத்தை நடித்தவன் விசய ராசேந்திர ஆச்சாரி.

இராசராசனது பேரன் இரண்டாம் இராசேந்திரனின் ஆட்சியின் நான்காம் ஆண்டில் பொறிக்கப்பட்ட கல்வெட்டொன்று, இந் நாடகம் ஆடும் விசயராசேந்திர ஆச்சாரியனுக்கு ஆண்டு தோறும் 120 கலம் நெல் தரப்பட்டு வந்தது என்ற செய்தியைக் கூறுகின்றது.

இராசராசன் காலத்திய போர் மாட்சி, அவன் தஞ்சையில் பெரிய கோயிலைக் கட்டிய நிகழ்ச்சி, அவன் தேவிமார் இக் கோயிலுக்கு அளித்த நிவந்தங்கள், இக் கோயிலைப் பற்றிக் கருவூர்த் தேவர் புகழ்ந்து பாடியது போன்ற பல செய்திகள் இந் நாடகத்தில் இடம் பெற்றிருக்கலாம்.

இந் நாடகமே நாடக வரிசையில் முதல் வரலாற்று நாடகமாகத் தெரியவருகிறது. கதைக் கருவிற்குரியவன் வாழும் பொழுது அவன் வரலாற்றை எழுதி அவன் முன்பாக நடித்துக் காட்டிய இந் நாடகம் நமக்குக் கிடைக்காதது பெருங்குறையே. மெய்க்கீர்த்திகள் மூலம் பிற்காலச் சோழ அரசர்கள் பெருமைகளை அறிகிறோம். அவ்வகையில் இந்நாடகம் தெருக்கூத்துப் போல இல்லாமல், வேந்தனும் இருந்து காணும் கலையாகவே இருந்திருக்க வேண்டும். அண்ணல் காந்தி, அறிஞர் அண்ணாதுரை, பெரியார் இவர்களின் வரலாறுகள் அவர்கள் முன்பாக நாடகமாக நடத்தப்பட்டதை இந் நூற்றாண்டில் கண்டுள்

ளோம். அவைபோலப் பதினோராம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் இராசராசன் முன்னிலையில் அவன் வரலாறு நடித்துக்காட்டப்பட்டிருக்கிறது. விசயராசேந்திர ஆச்சாரி நடித்த வரலாறு, இந்நூற்றாண்டில் நாடக உத்திகளுடன் அரு. இராமநாதன், ஔவை சண்முகம் ஆகியோரால் ஆயிரக் கணக்கான முறை இந்தியாவிலும் வெளிநாடுகளிலும் மேடை றேற்றப்பெற்று இவ்வரசன் பெருமை பரப்பப்பட்டுள்ளது.

நாடகசாலை—இடம்

பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் நடனம், நாடகம் போன்ற அனைத்தும் பெரும்பாலும் திருக்கோயிலில் உள்ள அரங்க மண்டபங்களிலேயே நடைபெற்று வந்தன. கருவூர்த்தேவர்,

''மின்னெடும் புருவத் தினமயில் அனையார்
விலங்கல்செய் நாடகசாலை
இன்னடம் பயிலும் இஞ்சிசூழ் தஞ்சை''
(திருவிசைப்பா)

என்று பாடியிருப்பதை நோக்குமிடத்துத் தஞ்சை நகரில் பல ஆடரங்குகளும் நாடக சாலைகளும் அந் நாட்களில் இருந்தன என்பது விளங்கும்.

முதற் குலோத்துங்கன்

முதற் குலோத்துங்கன் காலத்தில் பூம்புலியூர் நாடகம் என்ற ஒன்று இயற்றப்பட்டது. அதனை இயற்றியவனுக்குப் பரிசு தரப்பட்ட செய்தியை இவன் கல்வெட்டு ஒன்று[1] கூறுகிறது.

இந் நாடகம், திருப்பாதிரிப்புலியூரைப்பற்றிஎழுதப்பட்டது. உமாதேவி சிவனை வழிபட்டது, அப்பர் சமணராயிருந்து

1. 129 of 1902

பின்பு சைவரானது, அவர் மகேந்திரனால் பல கொடுமை களுக்கு உள்ளாகிக் கடலில் மிதந்து கரை சேர்ந்தது, சூலை நோய் நீங்கிப் பதிகம் பாடியது போன்ற செய்திகள் இதில் இடம் பெற்றிருக்கலாம்.

சமயப் பற்று மிகுதியாக இருந்த சோழர் காலத்தில் இது போன்ற சமய நாடகங்களே எழுதப்பட்டிருக்கக் கூடும்.

மன்னர்கள் அவ்வப்போது நாடகங்களுக்கு ஆதரவு அளித்துவந்த செய்திகளைப் பின்வரும் கல்வெட்டுக் குறிப்பு களாலும் அறியலாம்.

நாடகவாணர்கள்

ஆடல் பாடல்களில் தேர்ந்த மகளிர்க்குத் தலைக்கோலி என்னும் பட்டம் வழங்கப்பட்டது. இவ்வாறுபட்டம் வழங்குதல் சிலப்பதிகார காலத்திலேயே காணப்படுகின்றது. நாடக மகளிர், கூத்தாடுவோர் போன்ற கலைஞர்களுக்கு நிலம் மானியமாக விடப்பட்டது.

முதற் குலோத்துங்கன் மகன் விக்கிரமசோழன் கி.பி.1118-1136ஆம் ஆண்டுவரை ஆட்சி செய்தவன். இவன் ஆளுகைக்குட் பட்ட ஸ்ரீமகாலிங்கசுவாமி கோயிலின் மண்டப விளக்குச் சுவரில் பின்வரும் கல்வெட்டு உள்ளது.

நாடகசாலைக்கு நிவந்தம்

''ஸ்வஸ்திஸ்ரீ பாண்டியன் தலைக்கொண்ட கோப்பரகேசரி பரமற்கு யாண்டு 4ஆவது திருவிடைமருதுரில் ஸ்ரீமூலஸ் தானத்தில் பெருமானடிகளுக்கு ஆரியக்கூத்தாடி ஸ்ரீகாரியம் ஆராய்கின்ற அதிகாரிகள் சிற்றிங்கண் உடையான் கோயில் மயிலை ஆன பராந்தக மூவேந்த வேளாளரும் திரைமூர் நாடுடையாரும் திருவிடைமருதூரில் நகரத்தாரும் தேவகந்மி களும் நாடக சாலையிலேயிருந்து கித்திமறைக்காடன் ஆன

திருவெள்ளறை சாக்கைக்கு நிவந்தஞ்செய்து குடுக்க என்று ஏவலால் இத்தேவர் தேவதானம் விளங்குடி நிலத்தில் பறைச்சேரி பத்து உள்பட நிலம் வேலியும் இவ்வாண்டின் எதிராமாண்டு முதல் இந்நிலங்கொண்டு தைப்பூசத் திருநாளிலே ஒரு கூத்தாடுவதாகவும் நிருத்தம் ஆடின பிற்றைநாள் துடங்கி மூன்று கூத்தாடுவதாகவும் ஆக இந்தக் கூத்து ஏழு அங்கமும் ஆடுவதாகவும் பண்டாரத்தே பதினாறுகல நெல்லைக் கொற்றுப் பெறுவதாகவும் இந் நெல்லும் விலை அடைப்படி நெல்லும் கொற்றும் இரட்டி அவ்வவ் வாட்டையாடுகவும் இப்பரிசு கித்தி மறைக்காடனால் திருவெள்ளறைச் சாக்கைக்குச் சந்திராதி...[1]

இக் கல்வெட்டால் கோயிலில் நாடகசாலை இருந்ததையும் கூத்தினை ஆடியவன் பெயர் கித்திமறைக்காடன் என்பதும் இவனுக்கு விளங்குடியில் ஒருவேலி நிலம் தானம் செய்யப்பட்ட வரலாறும் தெரிகின்றன. அவ்வூரில் புகழ்மிக்க தைப்பூச நாளில் கூத்து ஆடிய செய்தி அறிய முடிகின்றது. ஆடிய கூத்தில் ஏழு அங்கமும் ஆடப்படவேண்டும் என்று முடிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. ஆரியக் கூத்து என்று இக்கூத்து அழைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இந்நாடக சாலையில் இவ்வூரைப் பற்றி எழுந்த நொண்டி நாடகம் (17ஆம் நூற்.) ஆடிய வரலாறு பற்றிப் பின்னர்க் குறிக்கப்பெறும்.

திருவையாற்றில் ஐயாறப்பர் கோயிலுக்கு வடபக்கம் பெரிய பிரகாரத்தில் இருக்கும் சாசனம் ஒன்று, பின்வரும் செய்திகளைக் கூறுகின்றது.

ஒலோகமாதேவி

இக்கோயில், முதலாம் இராசராசன் தேவியருள் ஒருவரான ஒலோகமாதேவியாரால் கட்டப்பட்டது. இதனால் ஒலோகமா

---

1. திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டு, ஸ்ரீ மகாலிங்க தேவஸ்தானம், (1960) பக். 49

தேவிச்சுரம் எனப்பெயர் பெற்று வழங்குகிறது. இக்கோயிலில், ஐயாறன் கலியுகச் சுந்தரத் தலைக்கோலி என்னும் ஆடல் பாடல்களில் வல்ல மங்கையொருத்தி இருந்தாள். இவளின் கீழ் முப்பது மகளிர் இருந்து இக் கலைகளை வளர்த்து வந்தனர்.

பட்டங்கள்

நக்கன் பிள்ளையாள்வி என்பவருக்கு "நாளுதேசி தலைக் கோலி" என்னும் பட்டம் வழங்கப்பட்டது. நக்கன் உலகுடை யாள் என்பவளுக்குத் "தேவகன் சுந்தரத் தலைக்கோலியார்" என்னும் பட்டம் வழங்கப்பட்டது[1].

திருநெல்வேலி மாவட்டம் வள்ளியூர் என்னும் ஊர்க் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டொன்று[2], உலகமுழுதுடையார் என்னும் ஆடல் மகள், "சாந்திக் கூத்தி சொக்கட்டா யாண்டார்" என்னும் சிறப்புப்பெயர் பெற்றிருந்ததைக் குறிப் பிடுகிறது.

கலைக்கொடைகள்

திருவொற்றியூரில் "உறவாக்கின தலைக்கோலி" என்னும் நங்கை ஒருத்தி இருந்தாள். மூன்றாம் இராசராசன் காலத்தில் இவள் வாழ்ந்தவள் திருவொற்றியூர் இராசராச மண்டபத் தில் இராசராசன் முன்னிலையில் இவள் அகமார்க்கப் பாடல் பாடியதற்காக இவன் இவளுக்கு 60 வேலி நிலம் தானம் செய்தான் என்ற செய்தியை மற்றோர் கல்வெட்டுக் கூறுகிறது[3]. இந் நிலங்கள் மணலி என்னும் கிராமத்தில் இருந்தமையால் இக்கிராமத்திற்கு இவள் நினைவாக "உறவாக்கின நல்லூர்" எனப் பெயர் இடப்பட்டது.

சித்திரைத் திருவிழாவின் போது ஒன்பது சாந்திக்கூத்து ஆடுவதற்காக 'ஏழு காட்டு மங்கை' என்னும் ஆடல் மகளுக்கு

1. E.P col 240, 241 to 1932-33
2. E.P col 364 to 1929-30
3. EP col 211 of 1912

நிலம் மானியமாக வழங்கப்பட்ட செய்தியைப் புதுக்கோட்டைக் கல்வெட்டொன்று குறிக்கின்றது[1].

மூவகை மகளிர்

திருவொற்றியூர்க் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டு ஒன்றினால் பின்வரும் செய்திகள் அறியப்படுகின்றன.

கோயிலில் தேவரடியார், பதியிலார், இழிபத்தினியார் என்று மூன்று வகையான காம மகளிர் இருந்தனர். இவர்களில் தேவரடியாரும் பதியிலாரும் சந்திக்குனிப்பம் என்னும் ஆடல் நிகழ்த்தி வந்தனர். அவ்வாடல் நிகழும்போது இழிபத்தினியார் அகமார்க்கம், வரிக்கோலம் என்னும் இன்னிசைப் பாடல்களைப் பாடினர்[2].

முத்தமிழ் ஆசாரியார்

முத்தமிழ் வித்தகர்களைப் பரிசளித்துப் பாராட்டிய செய்திகளும் கல்வெட்டுக்களில் காணப்படுகின்றன. இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழிலும் ஆற்றல் பெற்று விளங்கிய பெருநம்பி என்பவருக்கு, "முத்தமிழ் ஆசாரியார்" என்ற சிறப்புப் பெயரும் பல பரிசுகளும் அளித்ததோடு பொய்யாமொழி மங்கலம் என்ற ஊரையும் அவருக்குத் தானம் தந்ததாக ஓர் கல்வெட்டுச் செய்தி கூறுகிறது.[3]

ஆரியக்கூத்து

திருவாவடுதுறைக் கோயிலில் புரட்டாசித் திங்களில் ஏழு அங்கங்களை உடைய ஆரியக்கூத்தை ஆடியதற்காகக் குமரன்

---

1. Ep col 253 of 1914
2. 212 of 1912 No 525 of south Indian Temple ins eriptions Vol 1 Page 511-13
3. Ep Rep 1913 Page 127

சீகண்டன் என்பவருக்குக் காந்தளூர் கிராமத்தார் சாக்கைக் காணியாக நிலம் கொடுத்த செய்தியை ஒரு கல்வெட்டால் அறிகின்றோம்[1]. சோழர் காலத்தில் ஆரியக்கூத்து பற்றிய செய்தி, விரிவாகக் காணப்படுகிறது.

அரங்கங்கள்

திருவாவடுதுறைக் கோயிலில் "நானாவித நடனசாலை" என்ற அரங்கமும் அமைக்கப்பட்டிருந்தது.

திருநெல்வேலி மாவட்டம் திருச்செந்தூர் வட்டம், ஆத்தூர் சோமநாதீசுவரர் கோயிலில் "அழகிய பாண்டியன் கூடம்" என்ற நாடக மன்றம் இருந்தது. இதில் ஆடிய சாந்திக்கூத்தனுக்கு நிலம் தானமாக வழங்கப்பட்டது[2]. இவ்வாறு வழங்கப்பட்ட நிலம், "கூத்தாடுக் காணி" எனப்பட்டது.

ஐந்து தமிழ்க் கூத்துக்கள்

மிழலை நாட்டு வீரநாராயணபுரத்துக் கயிலாயமுடையார் கோயில் கல் வெட்டு ஒன்றினால்[3] இக்கோயிலில் சித்திரைத் திருவிழாவின்போது ஐந்து தமிழ்க் கூத்துக்கள் ஆடுவதற்காக விக்கிரமாதித்தன் திருமுதுகுன்றன் எனப்பெயர் பெற்ற விருத ராச பயங்கர ஆசாரியனுக்கு நிலம் வழங்கப்பட்ட செய்தி அறியப்படுகிறது. ஐந்து தமிழ்க் கூத்துக்கள் எவை என்பது குறிப்பிடப்படவில்லை ஆரியக்கூத்துப் போலத் தமிழ்க்கூத்து என்ற அமைப்பு இருந்தது என்பதனைத் "தமிழ்க்கூத்து" என்னும் தொடர் விளக்கும்.

இக்கல்வெட்டுக்கள் கி. பி. 10 ஆம் நூற்றாண்டிலும் அதன் பின்னரும் எழுந்தவை. இவை அக்காலத்தில் நாடக வளர்ச்சி எவ்வாறிருந்தது என அறிய உதவுகின்றன.

---

1. 120 of 1925
2. 439 of 1929-30, 445 of 1929-30
3. 90 of 1931-32

சோழர் கால நாடகக்கலை

கோயில்களில் விழாக் காலங்களில் நாடகங்களும் ஆடல் களும் நடைபெற்று வந்தன. வரலாறு, கதை தழுவிய கூத்துக் களும் இக்காலத்தில் நடத்தப்பட்டன. ஆடற்கலை, மன்னர் களின் பேராதரவைப் பெற்றிருந்தமையால் சிறந்த வளர்ச்சி யடைந்தது. கலைஞர்கள் பெரிதும் பாராட்டப்பட்டு நிலக் கொடை பெற்றனர். சங்க காலம் நாடகக்கலையின் காலை அரும்பு என்றால், சோழர் காலம் பகற்காலப் போது எனலாம். ''மன்னன் எவ்வழி மக்கள் அவ்வழி'' என்ற கொள்கையுடைய இக் காலத்தில் மன்னன் அருள், இக் கலைக்கு இருந்ததால் பசியோடு தொடர்புடைய இக் கலை அழியாமல் இருக்க மன்னர்கள் அளித்த நிலங்கள், பட்டங்கள் முதலியன பேருதவி களாயின.

இக் கலைப் பயிரை வளர்த்த கலைஞர்களுக்கும், வசதி யற்ற கலைஞர்களுக்கும் இன்று அரசியலார் மாதந்தோறும் ஊதியமும், கலைமாமணி போன்ற பட்டங்களும் கொடுத்து வருவது இதனோடு ஒப்பிடத்தக்கது.

சோழர்கள் காலம், தமிழ் இலக்கியத்தின் பொற்காலம் என்று வரலாற்றில் கூறுவர். அப் பொற்காலத்திற்கு இக் கலையின் ஒளியும் சேர்ந்திருக்கிறது என்பதனைச் சோழர் காலக் கல்வெட்டுக்கள் காட்டுகின்றன.

இராசராசேசுவர நாடகம், பூம்புலியூர் நாடகம் முதலிய நாடகங்கள் அக் காலத்தில் நடைபெற்றன. நாடக நடன நடிகர்கள் பெயர்களாக விசயராசேந்திர ஆச்சாரி, ஐயாறன் கலியுகச் சுந்தரத் தலைக்கோலி, நக்கன் பிள்ளையாளி, ஏழு நாட்டு மங்கை, பெருநம்பி, குமரன், சீகண்டன் கித்திமறைக் காடன், விருதராச் பயங்கர ஆசாரியான் என்னும் பெயர் களைக் கல்வெட்டுக்கள் குறிக்கின்றன.

ஒலோகமாதேவிக்குக் கீழ் முப்பது மகளிர் இருந்து இக் கலையை வளர்த்ததும், இக் கலையை வளர்த்துவந்த உற

பாக்கின தலைக்கோலி என்பாருக்கு மூன்றாம் இராசராசன் அறுபது வேலி நிலம் தானம் கொடுத்தான் என்பதும் பெருமை கூட்டும் செய்திகள். சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடியவருக்கு ஆயிரத் தெட்டுக் கழஞ்சு பொன் அளித்த காப்பியச் சான்றுடன் இக் கல்வெட்டுச் சான்றுகளையும் இணைத்துப் பார்த்தால் சோழர் காலத்தில் இக் கலைபெற்ற சிறப்பினை அறியலாம்.

திருவாவடுதுறைக் கோயிலிலும், திருவிடைமருதூர்க் கோயிலிலும் நடைபெற்ற ஏழு அங்கங்களையுடைய ஆரியக் கூத்து, மிழலை நாட்டு வீரநாராயண புரத்துக் கயிலாய முடையார் கோயிலில் சித்திரைத் திருவிழாவில் நடைபெற்ற ஐந்து தமிழ்க் கூத்துக்கள், இராசராசேசுவர நாடகம், பூம் புலியூர் நாடகம் முதலியன பெரு நாடகங்களாக நடிக்கப் பட்டன. அவை இன்று கிடைக்காவிட்டாலும் நாடகத் தொன்மையை யறியத் துணைநிற்கின்றன.

கோயில்களில் நாடகசாலைக்கென்று ஓர் இடம் ஒதுக்கப் பட்டமை இக் கலைக்குரிய மதிப்பினைக் காட்டுகிறது.

சமணர்களால் காமக் கலையாகக் கருதப்பெற்ற ஒன்று. சோழர் காலத்தில் தெய்வத் தொடர்புடைய கலையாக உயர்த் தப் பெற்றுப் போற்றப்பெற்றது. இது, நாடகக்கலையின் பரிணாமத்தில் சிறந்த கட்டமாகும்.

சோழர் கால நாடகக் கலையின் நிலைமையைக் கலைக் களஞ்சியம் பின் வருமாறு சுருக்கிக் கூறுகின்றது.

''அக்காலத்திய நாடகங்கள் கோயில் உற்சவ காலங்களில் தான் பெரும்பாலும் நடத்தப்பட்டன. அவைகள், கோயில் களுக்குள்ளேயே நடந்தன. அவைகளில் நடித்தவர்கள் ஒரு கூட்டத்தாராகக் கருதப்பட்டனர். அவர்களுள் ஒருவர் தலைவராக (ஆசிரியராக)க் கருதப்பட்டார். அவர்களுக்கு அதிகாரிகள் இவ்வளவு காணிக்கையென்று கொடுத்துவந்தனர். மேற்சொன்ன தலைவர்களில் ஒருவன், திருவாளன் என்று சிறப்பிக்கப்பட்டிருக்கிறபடியால், நாடகம் அக் காலத்தில்

இழிவாகக் கருதப்படவில்லை என்றும் நாம் கருதலாம். மேலும் அந் நாடகங்கள் எல்லாம் பெரும்பாலும் புராணக் கதைகளாகவும், தலமான்மியக் கதைகளாகவும் இருந்தன என்று கூறலாம்"[1]

கம்பராமாயணத்தில் நாடகம்

கி. பி. 12 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் நிலவிய நாடகக் கலைக் கூறுகள் கம்பராமாயணத்தில் பல இடங்களில் பதிவு பெறுகின்றன. கம்பராமாயணமே ''கம்ப நாடகம்'' எனவும் பெயர் பெற்று வழங்குவது குறிக்கத்தக்க செய்தியாகும்.

கம்பர் காலத்துக்கு ஆறு, ஏழு நூற்றாண்டுகட்கு முன்னரே இராமாயணக் கதை மக்களின் பேராதரவைப் பெறத் தொடங்கியிருந்தது. வைணவ அறிஞர்களின் முயற்சியினாலும், ஆழ்வார்களின் அருந்தொண்டினாலும் இராமனது புகழ் பட்டிதொட்டிகளிலும் பரவியிருந்தது. நாட்டுப் புற மக்கள் நாடகமாகவும், கதை தழுவிய கூத்துக்களாகவும் இராம காதையை நடத்தி வந்தனர். இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்தில் புகாரைப் பிரிந்த கோவலனுக்கு உவமையாகக் கூறும் பொழுது 'அருந்திறல் பிரிந்த அயோத்தி போல' என்று கூறுகிறார். இஃதொன்றே இக்கதையின் பெருவழக்கைச் சுட்டும். இக் கதையின் செல்வாக்கு, கம்பர் காலத்தில் மிகப் பெரிய இடத்தைப் பெற்றிருந்தது.

இந்நூற்றாண்டில் சமயங்கள் தழைத்தோங்கியிருந்தன. தேவார-திருவாசக ஆசிரியர்களால் சைவம் பெருவளர்ச்சி பெற்று நாளடைவில் மக்களின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தது. ஆழ்வார்களின் அரு முயற்சியாலும், தொண்டினாலும் வைணவம் செழித்தது. ஆழ்வார்கள் தமது நூல்களில் திருமாலைப்

---

1. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி 6, தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம், சென்னை. பக். 367

பற்றியும் இராமனைப் பற்றியும் கூறிய முறைகளை அடியொற்றியே கம்பரும் தம் காவியத்தில் பாடுகின்றார்.

முத்தமிழ் வித்தகர்கள்

கம்பர் காலத்துத் தமிழகம் சோழ மன்னர்களின் ஆட்சியில் சிறந்திருந்தது. கலைகள் தழைத்திருந்தன. முத்தமிழும் செழித்திருந்தன. முத்தமிழ்த் துறைபோகிய வித்தகர் பலர் தமிழகத்தில் வாழ்ந்தனர்.

> "முத்தமிழ்த் துறையின் முறை போகிய
> உத்தமக் கவிகள்" (கம்ப. தற்சிறப்பு. 8)

என இவர்களைக் கம்பர் சுட்டிக் காட்டுவதால் அறியலாம்.

ஆடன் மகளிர், கூத்தர், ஆடரங்குகள், பரதநாட்டியம், நாடகச்சுவை ஈடுயாடு போன்ற செய்திகளைக் கம்பர் ஆங்காங்குத் தம் இராமாயணத்தில் சுட்டிச் செல்கிறார். நாடகம் என்ற சொல், நாட்டியம் என்ற சொல்லிலேயே கவிஞரால் கையாளப்படுகிறது.

இயற்கைப் புனைவு

கம்பர், மருத நிலச் சோலை ஒன்றை வருணிக்கும் பொழுது அங்கே நடந்த இயற்கை நாடகம் ஒன்றைத் தமது பாடலில் அமைத்துக் காட்டுகின்றார். நாடகம் நடப்பதற்கு ஆடுமகள் வேண்டும்; அரங்கு வேண்டும்; எழினிகள் வேண்டும்; இசைக் கருவிகள் வேண்டும்; அரங்கில் ஒளிதரும் விளக்குகள் வேண்டும்; எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக அந்நாடகத்தை நயந்து காண்போர் வேண்டும். இவ்வளவையும் ஓரிடத்தில் அமைத்து இயற்கை நலம் கவினக் கம்பர் காட்டும் நாடகக் காட்சியொன்று காவியத்திற்குச் சுவை கூட்டுகின்றது.

மருத நிலம் என்னும் மங்கை கொலுவீற்றிருக்கின்றாள். அரசியான அவள் முன்னர் ஒரு நாடகம் நடக்கிறது.

ஒரு தடாகத்தின் கரையில் இந் நாடகம் நடக்கின்றது. சோலையாகிய அரங்கில் ''மயில்'' என்னும் விறலி ஆடுகின்றாள். காற்றால் மோதப்பட்டுச் சுருண்டு எழும் நீர் அலைகள், நாடகத் திரைகளாகக் காட்சியளிக்கின்றன. தாமரைகள், மலர் விளக்குகளைத் தாங்கி நிற்கின்றன. மேகங்களின் ஒலி, முழவாக அமைகின்றது. வண்டுகளின் இன்னொலி, யாழிசை போன்று இனிமை கூட்டுகிறது. இத்தகைய பின்னணியுடன் நாடகம் நடக்கின்றது.

குவளை மலர்கள் நாடகம் காண்போரைப் போன்று தம் கண்களால் நயந்து நோக்குகின்றன.

> ''தண்டலை மயில்க ளாடத்
> தாமரை விளக்கந் தாங்கக்
> கொண்டல்கள் முழவி னேங்கக்
> குவளைகண் விழித்து நோக்கத்
> தெண்டிரை யெழினி காட்டத்
> தேம்பிழி மகர யாழின்
> வண்டுக ளினிது பாட
> மருதம் வீற்றிருக்கு மாதோ''

(கம்ப. பால. நாட்டு. 4)

என்னும் கம்பராமாயணப் பாடல் இதனை அழகுறக் கூறுகின்றது. வேத்தியல் என்ற கூத்து முறை, இங்குக் குறிப்பாகச் சுட்டப்படுவதை அறியலாம்.

நாடகத்தில் ஓவியம்

அக் காலத்தில் நகரங்களில் மாடமாளிகைகளின் உட்சுவர்களில் பலவகை ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தன. அவ்வோவியங்களில் நாடக நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றிருந்தன எனக் கம்பர் குறிப்பிடுவர்.

"நாடகத் தொழிலன; நடுவு துய்யன" (கம்ப. நகர. 123) என வருவது கொண்டு ஓவியங்களில் சிறப்பாகத் தீட்டப்படும்

அளவுக்கு நாடகக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததென அறியலாம். இன்று கோயில் சிற்பங்களில் நாடகத்தின் பல்வேறு அசைவுகள் இருப்பதும் இங்குக் கருதத்தக்கது.

அரங்குகள்

கூத்தர்கள் நாடகம் ஆடுவதற்கான அரங்குகள் நாடெங்கும் இருந்தன. கம்பர் பல இடங்களில் இவ்வரங்குகள் பற்றிக் குறிப்பதால் இதனை அறிகிறோம். அப்பகுதிகள்:-

''அறையும் ஆடரங்கும்'' (கம்ப. தற்சிறப்பு. 9)

''அன்னமென் னடையவர் ஆடும் மண்டபம்''
(கம்ப. நகர. 154)

''நரம்பியல் இமிழிசை நவில நாடகம்''
(கம்ப. நகர. 62)

''அரம்பையர் ஆடிய அரங்கின''
(கம்ப. சுந்தர. சூடாமணி. 67)

மக்கள் ஆதரவு

கலைவாணர்களாகிய ஆடல் வல்லுநர்களும் பாவாணர்களும் இன்னிசைவாணரும் மக்கள் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தனர். மன்னராலும் பரிசுகள் நல்கிப் பாராட்டப் பெற்றனர். கலையார்வம் மக்களிடையே நிறைந்திருந்தது.

விறலிக்குப் பரிசு தரப்பட்ட செய்தியை ''மறலிக்கூணாம்'' (பால. பூக்கொய். 27) என்னும் கம்பராமாயணப் பாடலால் அறியலாம்.

பொழுது போக்கு

கலைவாணர்களால் நடத்தப்பட்ட நாடகங்களையும், கூத்துக்களையும் மக்கள் பெரிதும் விரும்பிக் கண்டு களித்தனர்.

மக்களின் சிறப்பான பொழுது போக்குகளாக அவை இடம் பெற்றன.

> "சுந்தர்ப்ப மகளிர் ஆடும் நாடகம் காண்கின்றாரை"
> (சுந்தர. ஊர்தேடு. 106)

கலைஞர்கள் குழு

கூத்தர்களைக் 'கண்ணுளர்' என்ற சொல்லால் குறித்து வந்தனர் என்பதைப் பண்டை இலக்கியங்களால் அறிகிறோம். கம்பர் காலத்திலும் இவ்வழக்கு இருந்தது. கூத்தர்களைக் 'கண்ணுளர்' எனவும் ஆடன் மகளிரை 'மதங்கியர்', 'சுந்தர்ப்ப மகளிர்', 'விறலியர்' எனவும் கம்பர் சுட்டுகின்றார்.

பரத நாட்டியம்

பரத நாட்டியம் மகளிரால் ஆடப்பட்டு வந்த செய்தியைக் கம்பராமாயணம் கூறுகின்றது.

> "பரத நூன்முறை நாடகம் பயனுறப் பகுப்பான்"
> (கம்ப. கிட்கிந்தா. கார்கால. 38)

என்வரும் பாடற் பகுதி இதனை உணர்த்தும்.

நாட்டியம் ஆடுவோர் கால்களில் சதங்கை கட்டி ஆடும் மரபு, அந்நாளிலும் இருந்தது. தண்ணுமையின் முழக்கத்திற் கேற்ப விதிமுறை வழுவாது நாடக மகளிர் சதி மிதித்து ஆடிய செய்தியை,

> "பதங்களிற் றண்ணுமை பாணி பண்ணுற
> விதங்களின் விதிமுறை சதிமிதிப்பவர்
> மதங்கியர்; அச்சதி வகுத்துக் காட்டுவ
> சதங்கைகள்" (கம்ப. பால. நகரப். 144)

என்பதால் அறிகிறோம். இது நடன வகையைச் சார்ந்த ஆடல்.

பல நாடகங்களுக்குக் கரு

கம்பராமாயணம் இயற்றப்பட்ட பிறகு பக்தி இயக்கம் மேலும் வலுப்பெற்றது. கம்பராமாயணப் பாடல்கள் பல ராலும் போற்றிப் படிக்கப் பட்டன. முழுமையாகவோ தனிப் பகுதிகளாகவோ கம்பரின் காப்பியக் கூறுகள், கூத்தாக நடிக் கப்பட்டன.

கி. பி. 12–ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் எழுந்த இராம நாடகங்களுக்கு எல்லாம் அடிப்படையாக அமைந்தது கம்ப ராமாயணம் என்றே கொள்ள வேண்டும். அதற்குக் காரண மென்ன? கம்பராமாயணத்தில் பல நாடகக் கூறுகள் நிறைந் திருப்பதே ஆகும். சான்றாக: பரதன் இலக்குவன் இருவரும் தியாகத்தின் உருவமாகச் சித்திரிக்கப்பட்ட சகோதரர்கள்; சீதை கற்பின் கனலியாக உருவகிக்கப்பட்டாள்; தொண்டும் பக்தியும் சிறப்புற்றிருக்கும் பாத்திரம் அனுமான்; நட்பினுக்கு இலக்கணமாக அமைந்தவன் வேடர் வேந்தன் குகன். இவ்வாறு உள்ளத்தைத் தொடும் உயிரோட்டம் பெற்ற பல பாத்திரப் படைப்புக்கள் இராமாயணத்தில் உள்ளன. இக் காவியத்தில் நாடகக் கதைக்கு வேண்டிய திருப்பங்கள் நிறைந்துள்ளன. இவற்றின் காரணமாக இக்கதையின் அடிப்படையில் தோன் றிய நாடகங்கள் பலவாகும். இவற்றில் பெரும்பாராட்டுக் குரிய நாடக இலக்கியமாகத் திகழ்ந்தது சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட "இராம நாடகமா"கும். இராமா யணத்தின் ஒவ்வொரு பகுதியும் சிறப்பாகச் சீதாகல்யாணம், கைகேயி சூழ்வினை, வாலிவதை, இராமர் பட்டாபிஷேகம் போன்ற பகுதிகள் தனித்தனி நாடக உருவில் நடிப்பதற்கேற்ற அமைப்புக்களைப் பெற்றிருக்கின்றன. இவை எண்ணற்ற மேடைகளில் நடிக்கப்பட்டன.

நாடகத்துள் நாடகமாக விபீடணனால் கூறப்படும் "இரணியன் கதை" இந் நூலில் இடம் பெற்றிருக்கிறது.

பரதனது மாபெரும் தியாகத்தைக் காட்டும் நாடகங்களை உருவாக்கிப் பலர் நாடகமேடைக்குத் தந்துள்ளனர். இவர்களில்

பம்மல் சம்பந்தனார், கே. துரைசாமி அய்யங்கார் போன்ற ஆசிரியர்கள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

நாடகத் திரைப்பட நடிகர் திரு. மனோகர் அவர்களின் ''இலங்கேசுவரன்'' நாடகம், இராம நாடகங்களில் ஒரு திருப்புமையம். இதுவரையில் தோன்றிய இராம நாடகங்கள் அனைத்தும் இராமனதுபுகழ்பாடி இராவணனது குறைகளையே கூறி நிற்பவை. ஆனால் இந்நாடகம் இராவணனது பெருமையை மக்களிடையே எடுத்துக்காட்டி ஓர் புதுமைப் புரட்சியினை விளைத்திருக்கிறது. பேராசிரியர் ரா. சீனிவாசன் அவர்கள் ''சொல்லின் செல்வன்'' என்ற நாடக நூலை எழுதியுள்ளார்.

பெரியபுராணத்தில் நாடகம்

திருத்தொண்டர் புராணம் எனப்படும் பெரிய புராணம் கி. பி. 12-ஆம் நூற்றாண்டில் சேக்கிழாரால் இயற்றப்பட்டது. அறுபத்து மூன்று சைவ மெய்யடியார்களின் வரலாறுகளை விரித்துரைப்பது. சோழர்களின் வளமான ஆட்சிக் காலத்தில் எழுந்த நூலாதலின் இதில் நாடகக்கலை, இசைக்கலை பற்றிய பல செய்திகளும் கூறுகளும் விரவியுள்ளன.

தம் காலத்தில் செழித்திருந்த ஆடற்கலை, இசைக்கலை முதலியவற்றின் சிறப்புக்களை ஆங்காங்குச் சேக்கிழார் சுட்டிச் செல்கின்றார். ஆடரங்குகள்[1], வரிப் பாடல்கள்[2], துணங்கைக் கூத்து[3], கொடிச்சியர்[4], ஆடல்[5], நடம்[6], கூத்து[7] போன்ற

1. தடுத்தாட்கொண்ட புராணம், 99; எறிபத்த நாயனார் புராணம், 4
2. 3. 4. கண்ணப்பநாயனார் புராணம், 39
5. திருஞானசம்பந்தர் புராணம், 949
6. சண்டேசநாயனார் புராணம், 16
7. திருஞானசம்பந்தர் புராணம், 166

நாடகத் தொடர்பான சொற்கள் இவர் பாடல்களில் மலிந் துள்ளன. இது கொண்டு இவர் காலத்தில் நாடகக்கலை மக்க ளிடையே பெருஞ்செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததென்பதை அறிய லாம்.

தென்னகத்தின் தொன்னகராகிய மதுரையைக் குறிக்கு மிடத்தில் இயலிசை நாடகம்என்னும் முத்தமிழும் அங்குச் சிறந் திருந்தன என்பதனை,

"சால்பாய மும்மைத் தமிழ் தங்கிய அங்கண் மூதூர்"
(பெரிய.மூர்த்தி 5)

என்று குறிப்பிடுவர். நாளும் இன்னிசையால் தமிழ்பாடும் ஞானசம்பந்தரை, "முத்தமிழ் விரகன்"[1] என்ற பெயரால் அழைத்துச் சிறப்பிப்பது இவர் கலையார்வத்திற்குச் சான்றாம்.

கார்கால வருணனையும் கலையும்

இயற்கைப் பொருட்களைப் புனைந்துரைக்கும் போதும் இவரது கலையுள்ளம் புலப்படக் காண்கின்றோம். கார்கால வருணனை கூறும்போது அதனை ஓர் நாடகமாடும் நங்கையாக வைத்துப் புனைந்துரைப்பர்.

"ஆலுமின் னிடைசூழ் மாலைப் பயோதரம் அசைய வந்தாள்
ஞாலநீ டரங்கி லாடக் காரெனும் பருவ நல்லாள்"
(பெரிய. ஆனா.19)

என்பதே அவ் வருணனை.

காஞ்சியில் நாடகத்தெரு

இவர் காலத்தில் கற்றோர் உறையும் காஞ்சிமாநகரம் பல கலைகளுக்கும் தாயகமாக விளங்கியது. காஞ்சிமா நகரில்

1. திருஞானசம்பந்தர் புராணம், 125: 223

அரசர் பெருந்தெருவும், அந்தணர் முதலியோர் தெருக்களும் அமைந்தமை போலவே நாடக மகளிர்க்கெனத் தனித் தெருக்கள் அமைந்திருந்தன. அத் தெருக்களில் விழாக்கள் இடையறாமல் நடந்தன. அவ்விழாக்களில் நடமாடும் மங்கையரின் சிலம்பொலி கேட்டவண்ணம் இருந்தது[1] என்ற செய்திகள் இவர் நூலால் அறியப்படுகின்றன.

திருவையாற்றில் ஆடல்வளம்

திருவையாற்றைக் குறிப்பிடும்போது,

"ஆடலொடு பாடல் அறாஅணி மூதூர்"
(பெரிய. திருஞான. 300)

எனக் கூறுகின்றார். ஆடலும் பாடலும் நீங்காமல் இருந்தன என்னும் குறிப்பால் அவ்வூரில் இக்கலைகள் வளம் பெற்றன என்று துணியலாம். இன்றும் திருவையாறு, இசைக்கலையின் கோயிலாக விளங்குவது குறிப்பிடத்தக்கது.

திருக்கோவலூரில் ஆடல்

திருக்கோவலூரின் கலைவளத்தைப் பேசும்பொழுது "மாளிகையின் உள்ளே மங்கையர் நடம் ஆடினர். வெளியே மாளிகை உச்சியில் மணிக்கொடிகள் ஆடின" எனப் பாடுகிறார்.

"மாடந் தொறும்
கோதைசூழ் அளகபாரக் குழைக்கொடி ஆடமீது
சோதிவெண் கொடிகள் ஆடும் சுடர்நெடு மறுகு"
(பெரிய. மெய்ப். 8)

இவ்வாறு வரும் இடங்கள், இவர் கால நடன நிலையை நன்கு விளக்குவனவாக உள்ளன.

---

1. திருக்குறிப்புத் தொண்ட நாயனார் புராணம், 98

திருவாரூரில் அரங்கம்

சோழரது தலைநகரங்களுள் திருவாரூர் ஒன்றாகத் திகழ்ந்தது; அங்கு ஆடரங்குகள் நிறைந்திருந்தன. அங்கு நடன மங்கையரின் சிலம்பொலி கேட்டவண்ணம் இருந்தது எனக் கூறுகின்றார். அவ்வரிகள்,

''நீடு சாளர நீடரங் கெங்கணும்
ஆடல் மாதர் அணிச்சிலம் பார்ப்பன''
(பெரிய. திருநகர.4)

என்பனவாம்.

உருத்திர கணிகையர்

தடுத்தாட்கொண்ட புராணத்தில் திருவாரூர்க் கோயிலில் இசை பாடவும் ஆடவும் வல்ல உருத்திர கணிகையர் இருந்த செய்தி கூறப்படுகிறது. சுந்தரர் காதல் கொண்டு மணந்த ''பரவையார்'' உருத்திர கணிகையருள் ஒருவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பக்திப் பாவலர் அதனைச் சுட்டிடும் பகுதி,

''கதிர்மணி பிறந்த தென்ன
உருத்திர கணிகை தோன்றிப்
பதியிலார் குலத்துள் தோன்றிப்
பரவையார் என்னும் நாமம்
விதியுளி விளக்க'' (பெரிய. தடுத்தாட். 132)

என்பதாம்.

ஆடும் பெருமான்

இறைவனைப் பாடும் இடங்களிலெல்லாம் அவன் ஆடிய திருக்கூத்தைப் புகழ்ந்து பாடுவதிலிருந்து இவருக்கு நாடகக் கலையில் உள்ள ஆர்வம் புலனாகும். கூத்தனார் என்றே இறைவனை இவர் குறிக்கின்றார்.

"தில்லை மன்றுள் ஆடிய பெருமான்" (பெரிய, மெய்ப்.4)

"இசை விரும்பும் கூத்தனார்" (பெரிய. ஆனாய. 39)

"பழைய மன்றாடி" (பெரிய. தடுத்தாட். 48)

"கானிடை நட்டம் ஆடும் கண்ணுதல்"
(பெரிய. திருஞான. 636)

என்பன போல் வருமிடங்கள் இவர் நூலில் எண்ணற்றவை.

அறுபத்து மூன்று நாயன்மார் வரலாறுகள், ஓரூரில் ஒரு காலத்தின் வரலாறுகள் அல்ல; தமிழகத்தின் மொத்தப் பரப்பளவில் நடந்த செய்திகளின் தொகுப்பு; தமிழகத்தின் முதல் வரலாற்று நூல் என்று கணிக்கப்படும் இப் பக்தி இலக்கியத்தில் கிடைக்கலாகும் நாடகம் பற்றிய செய்திகள், முன்பு விளக்கப் பெற்ற சோழர் காலக் கல்வெட்டுக்களில் கண்ட செய்திகளை உறுதிப்படுத்துகின்றன. திருவையாறு, காஞ்சி, திருவாரூர் ஆகிய நகரங்களில் நடந்த மங்கையர் கூட்டத்தின் நடன ஆட்டங்களைப் பெரியபுராணம் சுட்டுவதால் பெண்டிர் வளர்க்கும் கலையாக நாட்டியக்கலை இருந்தது என்பதும், இந் நாட்டியக்கலை பிற்காலச் சோழர் காலத்தில் செழித்து ஓங்கியிருந்தது என்பதும் பெறப்படும்.

பிற்காலச் சமய நாடகங்கள்

பெரிய புராணத்தில் வரும் சமயப் பெரியார்கள் பலருடைய வரலாறுகள் பிற்காலங்களில் நாடகங்களாக ஆக்கப் பட்டு நடிக்கப்பட்டன. அவற்றில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்கள் சிறுத்தொண்டர், திருஞானசம்பந்தர், சண்டேச நாயனார் திருநாளைப்போவார் முதலியவர்களின் வரலாறுகளாகும். சில அடியார்களின் வரலாறுகள் திரைப்படமாகவும் வந்துள்ளன. இவற்றில் சில பின்வரும் பகுதிகளில் எடுத்து விளக்கப்பட இருக்கின்றன.

அடியார்க்கு நல்லார்

அடியார்க்கு நல்லார் காலம், கி. பி. 12-ஆம் நூற்றாண்டு என்பது அறிஞர்கள் கொள்கை. தமிழ் செய்த பேறுகளில் ஒன்று, இவர் சிலப்பதிகாரத்தின் காலத்திற்கும் இவர் காலத்திற்கும் இடையே நீண்ட இடைவெளி இருந்தாலும் இவர் உரை மூல நூலிற்கு ஏற்ப அமைந்தமை, முன்னர்க் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் சில வரிகளுக்கு, அல்லது சொற்களுக்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதும் விரிவான விளக்கங்கள், அவர் காலத்து நாடகக்கலை வளர்ச்சியை நன்கு காட்டுவனவாக உள்ளன. அடியார்க்கு நல்லார் உரைக்கு முன் தோன்றிய அரும்பதவுரையிலும் இக் குறிப்புகள் உள.

அரங்கேற்று காதையில்,

"இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பல்வகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்து"
(சிலம்பு. 3:12-13 உரை)

என வரும் அடிகளுக்கு அவர் எழுதும் விளக்கம், அவர் காலத்தும், அவர் காலத்திற்கு முன்பும் இருந்த கூத்துக்களைப் பற்றி நாம் அறிவதற்கு நீரூற்றுப் போன்றுள்ளது. இவ் வடிகளில் வரும் "இருவகைக் கூத்து", "பல்வகைக் கூத்து" என்பனவற்றிற்கு அடியார்க்கு நல்லாரும் அரும்பத உரையாசிரியரும் தந்துள்ள விளக்கங்கள், கூத்தின் விகற்பங்கள் பலவற்றை நாம் அறிதற்குத் துணையாகின்றன. அவ் விளக்கங்களைக்கொண்டு, இக் கலை பற்றிய செய்திகளை அறியலாம்.

இருவகைப் பிரிவு

தமிழர்கள், வாழ்க்கைக்கு உரிய பொருட்களை அகப்பொருள், புறப்பொருள் என இரண்டாகப் பகுத்தனர். இவையே பொருள் என மதிக்கப் பெற்றமையைத் தொல்

காப்பியர் இவ்விரு பொருளும் கூறும் அதிகாரத்தினைப் பொருளதிகாரம் எனச் சுட்டியமையால் அறியலாம். கூத்தாகிய நாடகக்கலையும் இவ்விரு பொருள் பற்றி நடைபெற்றது. அகப்பொருள் பற்றியதை அகக்கூத்து என்றும் புறப்பொருள் பற்றியதைப் புறக்கூத்து என்றும் பகுத்தனர். இவ்விருவகைப் பிரிவில் அகக்கூத்து, இருவகைப்படும். அவை தேசி, மார்க்கம் என்பன. இவ்விருவகையும் கொண்ட அகக்கூத்தினையே இளங்கோவடிகள் ''இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து" என்னும் அடியால் குறிப்பிடுகின்றார் என விளக்குவர் அரும்பதவுரையாசிரியர். ஆனால் அடியார்க்கு நல்லார் "இருவகைக் கூத்தாகிய அகக்கூத்தின் இலக்கணங்கள்" எனப் பொருள் எழுதியபின் விளக்கம் எழுதும்போது இருவகைக் கூத்தாவன ''வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து; வேத்தியல் பொதுவியல்; வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக்கூத்து"; சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து; ஆரியம், தமிழ்; இயல்புக் கூத்து, தேசிக்கூத்து எனப்பலவகைப் படும்" என்பர். மேலும் இவைபற்றி விரிந்த நூல்களில் காண்க என்றும் குறிப்பிடுவர். இவ் விளக்கத்தை நோக்கினால் சங்கப் பாடல்களில் அகப்பாடல்கள் மிகப் பலவாய்ப் பலராலும் பாடப் பெற்றமைபோல் கூத்துக்களில் அகக்கூத்துக்கள் பல் வகையாய்க் கிளைத்து வளர்ந்தன என்பதும், அக் கூத்துக் களைப் பற்றிக் கூறும் விரிந்த நூல்கள் இருந்தன என்பதும் வெளிப்படுகின்றன. அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் அகக்கூத்தின் வகைகள், இக்கட்டுரையில் இருவகைக்கூத்து என்னும் தலைப்பில் விரிவாகக் காட்டப் பெற்றுள்ளன.

அகக்கூத்து: பொருள்

அகக்கூத்தாவது, தலைவன், தலைவி என்னும் இரண்டு தலைமை நாடக உறுப்பினரையும், தோழி செவிலி போன்ற ஏனைய பல துணை உறுப்பினரையும் கொண்டு சிற்றின்பமாகிய காமச் சுவையைப் பொருளாகக் கொண்டு வாழ்வியலை அடிப்படையாக வைத்து ஆடப்படுவது.

அகக்கூத்தின் உருக்கள்

கந்தம் முதல், பிரபந்தம் ஈறாக அமைந்த இருபத்தெட்டு

உருக்களை உடையது அகக்கூத்து என்பர் அரும்பத உரையாசிரியர். "உரு' என்பது காமப் பொருளமைந்த இசைப் பாட்டிற்குப் பெயராக வழங்கி வந்த தென்பதைப் "பாட்டும்" என்ற சொல்லுக்கு அடியார்க்கு நல்லார் "அக-புற நாடகங்கட்கு உரிய உருக்களும்" எனப் பொருள் கூறியிருப்பது கொண்டு துணியலாம்[1]. இப்போதும் கீர்த்தனம்முதலியவற்றை "உரு" என்றும், "உருப்படி" என்றும் குறிப்பிடுவதைக் காண்கின்றோம். எனவே அகக் கூத்தில் அமைந்த இசைவகைகள் அக் காலத்தில் இருபத்தெட்டாக இருந்தன. கூத்துக்கலையும் இசைக்கலையும் பூவிரட்டை இலையிரட்டைபோல இணைந்தே வளர்ந்தன என்று கூறுதல் தகும்.

கைவகைகள்

அகக்கூத்தில் நாட்டியத்தின் கைவகைகள் கலந்திருந்தன என்பதனை அடியார்க்கு நல்லார் உரையால் அறியலாம். ஆகவே நடிப்பாகிய நாட்டியம், அவிநயம் இன்றி இயங்காதென்பதைத் தமிழ் நாடக நூலார் மரபாகப் போற்றி வந்தனர் என்பது தெளிவு.

இருவகைக் கூத்து

இருவகைக் கூத்தும் என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் தரும் விளக்கம் விரிவானது. இருவகைக் கூத்து என்பதற்குத் தரப்பெறும் இருவகைகள்:

வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து
வேத்தியல், பொதுவியல்
வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக்கூத்து
சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து
ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து
இயல்புக்கூத்து, தேசிக்கூத்து

என்பன.

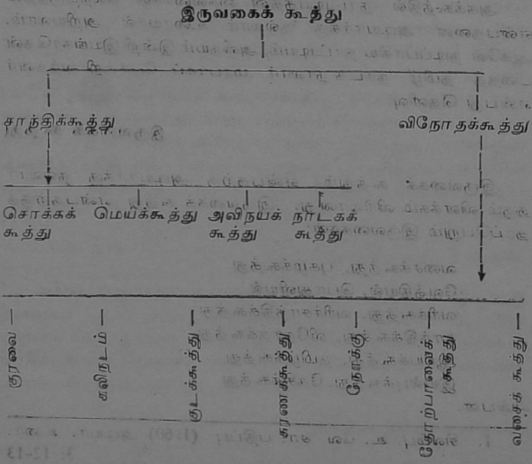
---

1. சிலம்பு. உ. வே. சா. பதிப்பு (1:60) அடியா. உரை. 3: 12-13

இவ்வாறு பல்வேறு இருவகைகளைக் காட்டியபின், இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடும் இருவகைக் கூத்து, சாந்தியும் விநோதமும் என்பர். அவை தாம்

"சாந்திக்கூத்தும், விநோதக் கூத்துமென்று
ஆய்ந்துற வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே"
(சிலம்பு 3: 12, 13 உரைச் செய்யுள்)

என்றாராகலின் எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். இவர் உரையி னின்றும் சாந்தி, விநோதம் என்ற இரு வகைக் கூத்துக்களின் பிரிவுகள், பின்வரும் வகையில் இருந்தன என அறிகின்றோம். அவர் கூறிய விளக்கங்களைக் கொண்டு இக் கூத்துக்களை வரைபடம் மூலம் அமைத்துக் கொள்ளலாம்.



சாந்திக் கூத்து

தலைவனால் சாந்தமாக ஆடப்படுவது சாந்திக்கூத்து எனப்பட்டது. இது

அ. சொக்கக்கூத்து
ஆ. மெய்க்கூத்து
இ. அவிநயக்கூத்து
ஈ. நாடகக்கூத்து

என நால்வகையாகப் பகுக்கப் பட்டிருந்தது.

அ. சொக்கக்கூத்து

இது சுத்த நிருத்தம் எனப்பட்டது. பாடலொடு தழுவாமலும் அவிநயம் கலவாமலும், எந்தக் கதையையும் பற்றாமலும், ஆடப்படுவது இதன் இயல்பு. இது நூற்றெட்டுக் கரணங்களை உடையது.

ஆ. மெய்க்கூத்து

இது அகச்சுவை தழுவி ஆடப்படும் மெய்த் தொழில் கூத்து. இதனைத் தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூவகையாகப் பகுப்பர். இப்பெயர்களை நோக்குமிடத்து இவை வழங்கும் இடங்களைப் பொறுத்து இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாமெனக் கருத இடமுண்டு.

இ. அவிநயக்கூத்து

கதை தழுவாமல் பாடப்படும் இசைப் பாடலுக்கு ஏற்ப அவிநயம் காட்டி ஆடுவது.

ஈ. நாடகக்கூத்து

கதை தழுவி ஆடப்படும் கூத்து. இக்காலத்தில் நாடகம் என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படும் கூத்து இதுவே.

இதுவரை கூறப்பட்ட நான்கும் சாந்திக்கூத்தின் விகற்பங்கள். இவற்றை ஆடுவோர் 'கண்ணுளர்'[1] எனப் பெயர் பெற்றனர். சாந்திக் கூத்தாடும் முறையை,

"வாசிகை வைத்து மணித்தோ டணியணிந்து
மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதித்-தேசுடனே
ஏந்துசுடர் வாள்பிடித்திட் டீசனுக்கும் காளிக்கும்
சாந்திக்கூத் தாடத் தகும்".

(சிலம்பு, 3:12-13 உரைமேற்கோள்)

என்னும் வெண்பாவின் வாயிலாக அடியார்க்கு நல்லார் அறிவிக்கின்றார். இக் கூத்தாடுவோரை மதங்கர் என்பாரும் உளர் என்றும் குறிக்கின்றார். எனவே இம் மதங்கர் பற்றிப் பாடும் உறுப்பே பிற்காலத்தில் கலம்பக நூல்களில் மதங்கியார் எனப் பெயர் பெற்றிருக்கலாம்.

உற்பாதங்கள் நேருங்காலை அவை தம்மைப் பற்றி நலியா வண்ணம் ஈசனையும் காளியையும் துதித்துத் தங்களைக் காப்பாற்றும்படி வேண்டி ஆடுவது சாந்திக் கூத்தென்பது இதனால் பெறப்படுகின்றது. ஆடுவோன் கையில் வாள்பிடித்து, முகத்தில் அரிதாரம் பூசி ஆடுவான். தெய்வங்களின் கோபத்தைத் தணித்துச் சாந்தி செய்தற்பொருட்டு ஆடுதலின் இது சாந்திக் கூத்தெனப்பட்டது போலும். "நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்து, சாந்திக்கூத்து" என்னும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கம் இதற்குச் சான்றாம்.

விநோதக் கூத்து

வேடிக்கையின் பொருட்டு ஆடப்படும் கூத்து, விநோதக் கூத்து எனப்பட்டது. இது

அ. குரவை
ஆ. கலிநடம்
இ. குடக்கூத்து
ஈ. கரணம்
உ. நோக்கு
ஊ. தோற்பாவை

என ஆறு வகைப்படும். சிலர், விதூடகக்கூத்தினைச் சேர்த்து ஏழு என்பர். வேறு சிலர், விதூடகக் கூத்தினை நீக்கிவிட்டு, வெறியாட்டினைக் கூட்டி ஏழு என்பர்.

அ. குரவைக்கூத்து

இது கை கோர்த்தாடும் கூத்து வகையைச் சார்ந்தது. அடியார்க்கு நல்லார் இதனை, 'காமமும் வென்றியும் பொருளாகக்

குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக எழுவரேனும், எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைத்தாடுவது' எனக் குறித்துள்ளார்.

இதுகொண்டு குரவைக்கூத்து காதல் அல்லது வெற்றியைப் பொருளாகக் கொண்டு பலர் வட்டமாகக் கூடி நின்றாடுவது என்பதை அறிகிறோம். சங்க நூல்களில் குரவைக்கூத்து பற்றிய குறிப்புக்கள் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. வேங்கை மரத்தின் நீழலில் குறவர்கள் தம் சுற்றத்தினருடன் கூடிக் குன்றக் குரவை ஆடிய செய்தி பல நூல்களில் பேசப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வேங்கையின் நிழலில் வந்து நின்ற கண்ணகியைக் கண்ட குன்றக்குறவர்கள் குரவையாடி முருகனை வேண்டித் துதிக்கின்றனர்.

வளர்ச்சி

உற்பாதங் கண்ட மாதரி, அது நீங்குதற் பொருட்டு ஆய மகளிருடன் கூடி ஆடியதை ஆய்ச்சியர் குரவை அறிவிக்கின்றது. தொடக்கத்தில் அவ்வந்நில மக்களால் ஆடப்பட்டு வந்த இந் நாட்டுக் கூத்து, சிறிது வளர்ச்சி பெற்று நாடகத்தின் சாயலைப் பெற்றுள்ள நிலையைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காண்கிறோம்.

"ஆயர் பாடியில் எருமன்றத்து மாயவனுடன் தம்முன் ஆடிய வாலசரிதை நாடகங்களில் வேல் நெடுங்கண் பிஞ்ஞையொடு ஆடிய குரவையாடுதும் யாம் என்றாள்"

(சிலம்பு. ஆய்ச்சி பகுதி 5).

எனவரும் பகுதியிலிருந்து கதை தழுவிய நாடகமும் குரவைக் கூத்தாக ஆடப்பட்டது என்ற செய்தி அறியப்படுகிறது. குரவைக் கூத்தின் இடையே பாடப்படும் பாட்டு, உரைப் பாட்டுமடை எனப்பட்டது.

வென்றி நிலைக்களமாகத் தோன்றிய குரவை பற்றித் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகின்றது. அரசன் பகைவரை வென்று அவ்வெற்றிக் களிப்பில் தன் வீரருடன் கை கோத்தாடும்கூத்து

முன்தேர்க்குரவை என்றும், பேய்மகள் மன்னனின் தேர்ப்பின் நின்று வெற்றியைப் பாடியாடுவது பின்தேர்க்குரவை என்றும் பெயர் பெற்றன.

பொதுவகையில் கூறினால், இக்கூத்து, மறக்குடி மகளிரி டையே தோன்றிய நாட்டுப்புறக் கூத்து எனலாம்.

குரவைக் கூத்தில் காமம் பொருளாகத் தலைவனது வரவை வேண்டிப்பாடும் பாடல், ''கொண்டு நிலை'' என்ற பெயரால் வழங்கப்பட்டது. மறக்குடி மகளிர் குரவையாடிய செய்தியைச் சிலப்பதிகாரம் இந்திரவிழவூரெடுத்தகாதை இயம்புகின்றது.

ஆ. கலிநடம்

இது கழாய்க்கூத்து எனவும் படும். நாடோடி வகுப்பினர் தெருக்களில் மூங்கில்களை நட்டுக் கயிறுகளைக் கட்டி அதன் மேல் ஏறி ஆடுவதைப் போன்றது. இக்கூத்தாடுவோர் வேழம் பர் எனப்பட்டனர். இது ஆரியக்கூத்தின் வகையைச் சார்ந் தது.

இ. குடக்கூத்து

குடத்தைத் தலைமேல் வைத்துக்கொண்டு ஆடும் கூத்து, குடக்கூத்து எனப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்தில் பதினோராடல் பற்றிக் கூறுமிடத்தில் இதனை இளங்கோவடிகள் குறிக்கின் றார். இதுவும் நாட்டுப் புறக்கூத்து வகையைச் சார்ந்தது. இந்நாட்களில் கிராம தேவதைகளின் கோயில் விழாக்களில் பூசாரிகள், தலையில் கரகத்தை வைத்து ஆடுவதைக் காண லாம். காலப்போக்கில் குடம் சுருங்கிக் கரகமாக மாறியது போலும்.

ஈ. கரணக்கூத்து

இதனைப் படிந்தவாடல் என அடியார்க்கு நல்லார் குறிக் கின்றார். காரணம் என்பது நாட்டியத்தின் நிலை. தஞ்சைப்

பெருங்கோயிலிலும், தில்லைப் பெருங்கோயிலிலும் கரணங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன.

உ. நோக்கு

பாரமும், நுண்மையும், மாயமும் உடைய ஒருவகைக் கூத்து என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவதைத் தவிர வேறு ஒன்றும் இதனைப் பற்றி அறிய இயலவில்லை.

ஊ. தோற்பாவைக் கூத்து

இது, இந்நாட்களில் நாட்டுப்புறங்களில் நடத்தப்பட்டு வருகிறது. கூத்து மேடையில் வெள்ளைத் திரையைக் கட்டி அதன்பின் ஒரு விளக்கினை வைத்து நடுவில் தோலால் செய்யப் பட்ட பாவைகளைக் கயிற்றின்மூலம், ஆட்டுவிப்பது தோற் பாவைக் கூத்து ஆகும். இதற்கு இக் காலத்தில் வழங்கப் பெறும் பெயர், "பொம்மலாட்டம்". தமிழகத்தில் இக் கலை இன்றும் போற்றப் பட்டு வருகிறது. ஆஸ்திரேலியா, இரஷ்யா முதலிய நாடுகளில் இன்று இக் கலை மிக முன்னேற்றம் அடைந்துள்ளது. இந்நாடுகளின் பொம்மலாட்ட நிகழ்ச்சி களைத் தமிழ்நாடு இயல் இசை மன்றத்தினர் அடிக்கடி சென்னையில் நடத்தி வருகின்றனர்.

தோலால் பாவைகள் செய்வதைப் போலவே மரத்தாலும் பதுமைகள் செய்து ஆட்டுவதுண்டு. இது மரப்பாவைக் கூத்து எனப்பட்டது.

"மரப்பாவை நாணால் உயிர்மருட்டியற்று"
(குறள். 1020)

என்ற வள்ளுவர் குறளினால் இப் பாவைகள் கயிற்றினால் ஆட்டப்பட்டுவந்தன என அறிகிறோம். ஆரியப்பாவை என்னும் கூத்து, பாவைக்கூத்து வகையைச் சார்ந்தது.

விதூடகக் கூத்து

இது நகைச்சுவைக்கூத்து. இதனை வசைக்கூத்து என்றும் கூறுவர். இது, இந் நாட்களில் கோமாளிக்கூத்து என வழங்கப்படுவதை ஒத்தது. வேத்தியல், பொதுவியல் என இது இருவகைப்படும். வசைக்கூத்து, சங்க காலந் தொட்டு வழங்கி வந்ததென அறிகின்றோம். இதனை வடமொழியில் வழங்கும் பிரகசனம் என்னும் நாடகப் பகுதிக்கு ஒப்பாகக் கூறலாம். வசைக்கூத்துப்பற்றி,

''பல்வகை உருவமும் பழித்துக் காட்ட
வல்லவ னாதல் வசையெனப் படுமே''

(சிலம்பு. 3:13 உரை)

எனப் பழம் பாடல் ஒன்று பகர்கிறது.

வெறியாடல்

இது தெய்வம் ஏறியாடும் கூத்தாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் சாலினி ஆடிய கூத்து, வெறிக்கூத்து என்று கூறலாம். சங்க அகப்பாடல்களில் ''வெறியாட்டு நிகழ்ச்சிகள்'' பல உள. சங்கப் புலவர்களுள் ஒருவர் ''வெறிபாடிய காமக்கண்ணியார்'' என்று பெயர் பெற்றமை, சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது.

மேற்குறித்த கூத்துக்கள் கீழ்வகுப்பினரால் ஆடப்பட்டு வந்தன.

''எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத் தோரை
ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன் தானே''

(சிலம்பு. 3: 12 உரை)

என்பர் அடியார்க்கு நல்லார். இதனால் இக்கூத்துக்கள், உயர் குலத்தோரின் விநோதத்துக்காக இழிகுலத்து மக்களால் ஆடப் பெற்றுவந்தன போலும் எனக் கருத இடமுண்டு.

புறக்கூத்து—ஏழுகளங்கள்

புறக்கூத்து என்பது புறப்பொருளைத் தழுவி வெட்சி முதலாக ஏழு களங்களை உடையதாக ஆடப்படுவது. இதனைச் சிலப்பதிகாரம் ''பல்வகைக் கூத்து'' எனக் குறிக்கின்றது. உரையாசிரியர் இதற்குப் பலவகைப்பட்ட புற நடங்கள் எனப் பொருள் கூறுவர்.

புறக்கூத்துக்குத் தேவபாணி முதல் அரங்கொழி செய்யுள் ஈறாகச் செந்துறை விகற்பங்கள் அனைத்தும் உருவாகும் இவையெல்லாம் இசைக் கலப்பின.

பொருளும் ஆடும் முறையும்

புறக்கூத்தென்பது போரும் வென்றியும் களிப்பும் கொடையும் தெய்வம் போற்றலுமாகிய பொருள்களை அடிப்படையாக வைத்து, நகைக்கூத்து விநோதக்கூத்து என்னுமிவை இடையிடையே பொருந்த ஆடுவது என்பதை உரைக் குறிப்புக்கள் கொண்டு அறியலாம்.

அரங்கேற்று காதையில் வரும் 'பல்வகைக் கூத்தும்' என்ற தொடருக்கு அடியார்க்கு நல்லார், ''பலவகைக் கூத்தாவன வென்றிக் கூத்து, வசைக் கூத்து, விநோதக் கூத்து முதலியன'' என் உரை விரிப்பர்.

வென்றிக் கூத்து

வென்றிக் கூத்து, அரசன் முதலானவர்கள் பெற்ற வெற்றியைக் கொண்டாடுவதை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்த தாக இருத்தல் வேண்டும்.

மன்னன் ஒருவன், பகையரசரை வென்ற காலத்து ஆடப்படும் கூத்து இது என்பதை,

''மாற்றான் ஒடுக்கமும் மன்னன் உயர்ச்சியும்
மேற்படக் கூறும் வென்றிக் கூத்தே"

(சிலம்பு. 3: 13 உரைமேற்கோள்)

என்னும் மேற்கோளால் அறியலாம். இது குரவைக் கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது. வென்றிக் கூத்தும், வசைக்கூத்தும் தாள அமைப்பு உடையன.

வசைக்கூத்து, பல்வகை உருவும் பழித்துக் காட்ட வல்லான் ஆடும் கூத்து.

விநோதக்கூத்து

இது, விநோதம் காட்டி ஆடும் கூத்து. பகையரசரை வென்ற மன்னர்களின் மகிழ்ச்சிக்காக ஆடப்பட்ட இவ்வகைக் கூத்தினை 'வென்றி விநோதக்கூத்து' என்பர். இது பொது மக்கள் இடையே நடத்தப்படும் விநோதக்கூத்தினின்றும் சிறிது வேறுபட்டது.

''விநோதக்கூத்து வேறுபா டுடைத்து
வென்றி விநோதக் கூத்தென விளம்புவர்"

(சிலம்பு 3: 13 உரைமேற் கோள்)

என இதன் இலக்கணம் கூறுவர். ''கொடித்தேர் வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாக உடையோர் பகை வென்றிருந்த விடத்து விநோதங்காணும் கூத்தென்பதாம்'' எனவரும் உரைக்குறிப்பு, இதனை வலியுறுத்தும்.

இவ்வண்ணம் நல்லார் உரைவழிநின்று சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து ஆகிய இருவகைக் கூத்துக்களின் விளக்கங்களையும், விரிவுகளையும் அறிந்து கொள்ளும் நாம், அவரால் மேலும் சில கூத்து விளக்கங்களைப் பல இடங்களில் அவர் எடுத்துக்காட்ட அறிகின்றோம்.

அவற்றில் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத்தக்கன ''வரிக்கூத்து'', ''வேதம்'' என்ற கூத்துக்களாகும். உரைவழி இக் கூத்துக்

கூளைப் பற்றி நாம் அறியும்பொழுது பின்வரும் செய்திகள் பெறப்படுகின்றன.

வரிக்கூத்து

இது பல்வரிக்கூத்து எனவும் வழங்கப்படும். இது நாட்டியம் வகையைச் சார்ந்தது. மாதவி கோவலன் மனத்தை மகிழ் விக்க எண்வகை வரிக்கூத்துக்களை ஆடியதாகச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. இதிலிருந்து இக் கூத்து எண்வகைப்படுமெனத் தெரிகின்றது. அவை,

1. கண்கூடுவரி
2. காண்வரி
3. உள்வரி
4. புறவரி
5. கிளர்வரி
6. தேர்ச்சிவரி
7. காட்சிவரி
8. எடுத்துக்கோள்வரி

என்பன. இவ்வரிக்கூத்துக்களின் நுட்பங்களையும் பாடல் அமைப்புக்களையும் பேராசிரியர், பன்மொழிப் புலவர் தெ. பொ. மீ. அவர்கள் ''கானல்வரி'' என்னும் நூலில் விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார்.

சேதம்

இதுவரை கூறப்பட்டு வந்தவை நாட்டியம் எனப்படும் நடனவகைகள். வால சரிதை நாடகம் ஒன்று மட்டும் கதை தழுவிய கூத்தென்று தெரிகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் இதற்கு விளக்கம் எழுதும்பொழுது,

சேதம்: ஆரியம், தமிழென இருவகைத்து: என்னை?

''ஆரியந் தமிழெனுஞ் சீர்நட மிரண்டினும்
ஆதிக் கதையை யவற்றிற் கொப்பச்
சேதித் திடுவது சேதமென் றாகும்''

(சிலப்பு. 3: 12—13 உரை மேற்கோள்)

எனக் குறிப்பிடுவர். ''வாலசரிதை" கதைபோன்று ''ஆதிகதை" என்ற ஒரு கதை தழுவிய கூத்து வழங்கி வந்திருக்கிறது என்று தெரியவருகிறது. இவையன்றி இவர் உரையில் ஆரியக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து, சந்திக்கூத்து முதலியவைகளும் விளக்கப்படு கின்றன.

அடியார்க்கு நல்லார் எழுதும் உரைவிளக்கத்தாலும் அரும் பதவுரைகாரர் குறிப்பாலும் சோழர் காலத்தில் அமைந்த கல் வெட்டுக்கள் மூலம் கண்டறிந்த பல செய்திகள் உறுதிப்படு கின்றன. சோழர் காலத்தில் கூத்துக்கலை அரசர்களின் பேரா தரவிற்கு ஆட்பட்டமையால் நலிவு பெறவில்லை. அந்நலியாத நிலை, இக்கலைக்கு இருந்தமையால்தான் அடியார்க்கு நல்லார் இவ்வண்ணம் விரித்து எழுதியுள்ளார்.

சோழர் காலத்தில் கட்டப்பெற்ற திருக்கோயில்களில் அமைந்த சிற்பங்கள் பெரும்பாலன, நடனக்கலை அமைப்புடை யனவே. கூத்தப் பெருமான் எழுந்தருளியிருக்கும் தில்லைக் கூத்தன் கோயிலில் இத்தகைய சிற்பங்கள் பல, அவிநயத்துடன் அழகுறக்காணப்பெறுகின்றன. அடியார்க்கு நல்லார் உரைவழி நின்று, இச்சிற்பங்கள் ஆயத்தக்கன. அவ்வாறு ஆய்ந்தால் அடியார்க்கு நல்லார் உரையாசிரியராக மட்டுமல்லாது நல்ல நடனக்கலை ஆசிரியராகவும் திகழ்வதனைக் காணலாம்.

அடியார்க்கு நல்லார் தரும் கூத்துக்கள் பற்றிய செய்தி களிலிருந்து தமிழகத்தின் நாடகக்கலை அமைப்பு, நாம் கருதும் **DRAMA** என்ற வடிவில் இல்லாமல் ஆட்ட வடிவு கலந்ததாக இருந்து வந்திருக்கிறது என்பதனை உணர்கின்றோம். அக் கலையின் வாழ்வு ஐயத்திற்குரியதாக இல்லாமல், எழுச்சி பெற்றுத் திகழ்ந்திருக்கிறது. இக்காலம் மட்டுமன்றி இதற்குப் பிறகும் சிறிது காலம் வரை தமிழகம் முழுதும் பொதுவாக நாடகக்கலையின் வடிவம் இவ்வகையிலே பரவியிருந்திருக்கிறது. நாடக இலக்கியங்கள் தோன்றி அழிந்து விட்டன என்றோ, அல்லது நாடகங்களைப் புலவர்கள் இலக்கியங்களாக எழுத நினைத்தார்கள் என்றோ வாதிடுவதனைத்தவிர்த்து அதன்

வடிவம் இங்குக் கண்ட வகையில் இருந்தது என்பதனை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். அதனையே நாம் இதுவரை கண்ட சான்றுகளும், இனிக் காணப்போகும் சான்றுகளும் நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

சிற்றிலக்கியங்களில் நாடகம்

கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கமுதல் தமிழில் சிற்றிலக்கிய வகைகள் பெரிதும் தோன்றத் தொடங்கின. கோவை, உலா, அந்தாதி, கலம்பகம், பிள்ளைத் தமிழ், பரணி என்பன போன்ற இவ்விலக்கிய வகைகளே பெரும்பாலும் இக் காலத்தில் எழுந்தன. இவை தொண்ணூற்றாறு வகைப்படும். என்பர். கி.பி. 12ஆம் நூற்றாண்டு முதல் 16 ஆம் நூற்றாண்டு வரை தோன்றியுள்ள சிற்றிலக்கிய நூல்களிலிருந்து தமிழகக் கலைகள் பற்றிய பல செய்திகளை அறிய இயலுகின்றது. சிறப்பாக நாடகக் கலைபற்றிய குறிப்புக்களை அந்நூல்களில் இடம்பெறும் பின்வரும் சொற்களின் வாயிலாகஅறிகின்றோம். நாடக மேடைக்குரிய பல கூத்துக்களையும் அவற்றை ஆடு பவர்களையும் பற்றிய குறிப்புக்களும் உணரத்தக்கன.

அவற்றுள் சில,

''துணங்கைக் கூத்து'' (கலிங்க. 309)

''குரவை'' (மூவர் உலா. 11. 252)

''குடக்கூத்து'' (மூவர் உலா 111.338)

''வேழம்பர்'' (கலிங்க. 488)

''விறலியர், கோடியர்''
(மூவர் உலா. 1, 271, 276; 11, 268, 305)

இக்குறிப்புக்களால் பண்டு தொட்டு நாம் கண்டுவந்த கூத்து வகைகள் இருந்திருக்கின்றன; ஆடுபவர்கள் இக்காலத்திலும் இருந்து] இக்கலையை வளர்த்தனர் என்ற செய்தியை அறியலாம்.

மூவருலா ஆசிரியர், கூத்தர்களுக்குத் தலைவர் என்று பாராட்டிடும் வகையில் தம் பெயரை, "ஒட்டக்கூத்தர்" என்று கொண்டுள்ளார் என்ற செய்தியும் ஈங்குக் கருதத்தக்கது.

கலிங்கத்துப் பரணி

சிற்றிலக்கிய வகைகளில் "பரணி" என்னும் பிரபந்தம் குறிப்பிடத்தக்கது. சயங்கொண்டாரால் இயற்றப்பட்ட கலிங்கத்துப்பரணியில் நாடக மகளிர் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன.

அணுக்கிமார்

நாடகக்கலையிலும், நாட்டியக்கலையிலும் வல்ல மகளிர் இருந்தமையை இந்நூல் குறிக்கின்றது.

"நாட்காதி நிருத்தம் அனைத்திலும்
நாலவகைப் பெயரும் பண்ணினும் எண்ணிய
ஆடல் பாடல் அரம்பையர் ஒக்குமவ்
அணுக்கி மாரும் அநேகர் இருக்கவே"
(கலிங்க. காளிக்குக்கூளி. 32)

என்பது அத்தாழிசை. "நாடகாதி நிருத்தம்" என்னும் சொல்லாட்சி நோக்கத்தக்கது. சோழர் காலத்தில் நிருத்தமே மிகுதி என்பதும் குறிக்கத்தக்கது, கலிங்கத்துப்பரணியின் தொடக்கப் பகுதியான "கடைதிறப்பு", காதல் சுவை மிக்க நாடக அமைப்புடையதாகும்.

தஞ்சைவாணன் கோவை

கோவை இலக்கியங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கது, தஞ்சை வாணன் கோவை. சொல் நயமும், பொருள் வளமும், நாடகச் சுவைகளும் மலிந்தது இந்நூல்.

கோவை இலக்கியமே நாடக அமைப்பு உடையது. நாடக மாந்தர்களைப் படைத்து உரையாடல்களை வகுத்து, காட்சி களை அமைத்துச் செல்வது என்பன நாடகப் பாங்கின் அமைப் புக்களாகும். கோவை இலக்கியங்களில் இவ்வமைப்பு மிகுதி யாகக் காணப்படுகிறது. சங்ககாலத்தில் ஒரு புலவர் ஒரு பாடல் வழி இரு உள்ளங்களின் ஒருணர்வை மட்டும் வெளிப் படுத்தினார். அவ்வாறு பாடப்பெற்றன தனிப்பாடல்கள். ஆனால் கோவை இலக்கியத்தில்ஒரு புலவர் ஒரே செய்யுள் வடிவில் இரு உள்ளங்களின் எல்லா உணர்வுகளையும் நானூறு பாடல்களில் வெளிப்படுத்தினார். இருவரின் சந்திப்புக்கள் காதல்வாழ்க்கை, பிரிவு, ஊடல் முதலியன இப்பாடல்களில் படிப்படியாகப் பாடப்பட்டன இவ்வமைப்பேகோவை இலக், கியத்தை ஒரு நாடகச் சாயல் எனவே பொருந்திய இலக்கியம் போல் காட்டுவதற்குக் காரணமாகும்.

உதாரணமாக, ஒப்பாரும் மிக்காரும் இல்லாத தலைவன் ஒருவன், பேரழகி ஒருத்தியைத் தனியிடத்தில் காண்பான். கண்டவுடன் இருவரும் மனம் ஒத்துக் கூடுவர். இயற்கைப் புணர்ச்சியின் பின்னர்த் தலைவன் தன் பாங்கனைக் காணும் போது அவன் இவனது மெலிவு குறித்து வினவுவான். பாங் கன் வினவும் காரணங்கள், பல கோவைகளில்[1] தமிழ்க் காரண மாக அமைந்துள்ளன தலைவன் பாங்கன் உதவியால் மீண்டும் தலைமகளைச் சந்தித்துக் கூடுவான். பின்னர். பாங்கியின் உதவியைப் பெற்றுக் கூடுவான் .களவுக்குப் பின்னர், திருமணம் நிகழும்.

இவ்வாறு வரும் பகுதிகள் அனைத்தும் ஒருவரோடு ஒருவர் பேசும் உரையாடலாகச் செய்யுள் வடிவில் வருதலின் இவ்வி லக்கியத்தைக் கற்கும் பொழுது நாடகம் பார்ப்பது போன்ற உணர்வு நமக்கு ஏற்படுகிறது.

---

1. பாண்டிக்கோவை 25. திருக்கோவை 20, அம்பிகாபதிக் கோவை 45, திருவெங்கைக்கோவை '5.

தஞ்சை வாணன் கோவையின் முதற் காட்சியே ஒரு நாடகக் காட்சியாகத் தொடங்குகிறது.

''புயலே சுமந்து, பிறையே அணிந்து, கயல்கள் மணந்த கமலம் மலர்ந்து பசும்பொன் கொடி ஒன்று நிற்பது போலத் தலைவி தோன்றுகிறாள்'' எனக் கூறும் போதே சுவையுணர்வு வெளிப்படுகின்றது. இவ்வமைப்பினை நாடகங்களில் காணப் படும் அறிமுகப்பகுதியோடு ஒப்பிட்டு நோக்கின் அப்பெருமை வெளிப்படும். சுருங்கக் கூறினால் கதை அமைந்த செய்யுள் நாடகப் போக்கில் எழுந்த சிற்றிலக்கியம், ''கோவை'' எனலாம்.

சிற்றிலக்கியங்கள் ஒவ்வொன்றின் தோற்றமும் ஒவ்வொரு குறிக்கோள்களைக்கொண்டது. சங்க இலக்கியங்களில் பதிற்றுப் பத்துப்போன்ற கடுநடையுடைய இலக்கியங்களைக் கற்றிடும் நாம் கற்கண்டு நிகர் சிற்றிலக்கியங்களுக்கு வரும் பொழுது சுவை வேறுபாடு உணர்கிறோம். நாடக வாணர்கள், நாட்டிய வகைகள், நிலைகள் பற்றிய சில செய்திகளே இச் சிற்றிலக் கியங்களில் கூறப்பட்டாலும் பல இலக்கியங்கள் நாடகச் சாயல் கொண்டன.

நளவெண்பாவில் நாடகம்

நளவெண்பா, நளனது வரலாற்றை வெண்பாவால் கூறும் நூல். பாரதத்தின் கிளைக் கதைகளுள் ஒன்றான நளனகதை, புகழேந்திப் புலவரால் சிறுகாப்பியமாக நளவெண்பா என்னும் பெயரால் காப்பியச்சுவையும், கவிதை நலமும் பெற எழுதப் பட்டுள்ளது. இந்நூலில் சிற்சில இடங்களில் நாடகங்கள் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன. புகழேந்தியின் காலம், கி.பி. 13-ஆம் நூற்றாண்டு என்பது அறிஞர்கள் கருத்து.[1]

---

1. மு. அருணாசலம், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, 13-ஆம் நூற்றாண்டு பக். 41

நாடகக் கற்பனை

கற்பனை பலதிறப்படும் என்பர் இலக்கியத்திறனிகள். இக் கற்பனைப் பகுப்புக்களில் ஒரு கருத்தை நாடக அமைப்பில் உருவகம் செய்து அமைப்பது, உள்ளம் கவரும் ஒன்றாம். இத் தகைய கற்பனை ஒன்று, நளவெண்பாவில் காணப்படுகின்றது. இக் கற்பனையில் மாலையில் மறையும் கதிரவனை ஒரு நடிக னாகப் படைத்து இலக்கிய இன்பம் நல்குவர் புகழேந்தி.

வானம் ஒரு நாடக அரங்கம். இவ்வரங்கில் இருள் என்னும் திரைவிடப்படுகிறது. அத் திரையை விலக்கிக் கொண்டு அந்தி நேரத்தில் ஓதப்படும் வேதங்களின் இன்னிசை ஒலிக்கேற்ப உயிர்கள் காணுமாறு அவ்வரங்கில் நடித்த வண்ணம் கதிரவன் மேலைக் கடலில் மறைந்தான் என்பதே அக் கற்பனை.

''மாயிரு ஞாலத் துயிர்காண வானரங்கில்
பாயிருள் என்னும் படாம்வாங்கிச்-சேய்நின்று
அறைந்தா ரணம்பாட ஆடிப்போய் வெய்யோன்
மறைந்தான் குடபால் வரை" (நள. சுயம்வர. 98)

இக் கற்பனையால் நாடகமேடை, நாடகம் பார்ப்போர், திரை, திரையை விலக்கிக் கொண்டு கூத்தர் ஆடவருதல், ஆட்டத் திற்கு ஏற்ற பாட்டு, ஆடியபின் மறைதல் முதலாய கூத்துக் கலை பற்றிய செய்திகள் வெளிப்படுகின்றன. இவ்வாறு அமைந்த நாடகக் கற்பனையைக் கம்பர் மிதிலைக்காட்சிப் படலத்துக் காட்டுவர்.

"எண்ணரிய மறையினொடு கின்னரர்கள்
இசைபாட உலகம் ஏத்த
விண்ணவரும் முனிவர்களும் வேதியரும்
கரங்குவிப்ப வேலை என்னும்
மண்ணுமணி முழவதிர வானரங்கில்
நடம்புரிவான் இரவி யான
கண்ணுதல் வானவன் கனகச் சடைவிரித்தால்
எனவிரிந்த கதிர்கள் எல்லாம்''
(கம்ப. மிதிலை. 153)

என ஞாயிற்றின் தோற்றத்திற்குக் கூத்துப்பெருமானின் கூத்தினை உவமையாகக் கூறியிருக்கும் திறம் நோக்கத்தக்கது. புகழேந்திக்கு இந் நாடகக் கற்பனையை நல்கியவர் கம்பர் எனின் அது மிகையன்று.

நளவெண்பாவில் காப்பியத்தின் கதைத் தலைவி தமயந்தி பற்றிய கற்பனை ஒன்றும் காணப்படுகின்றது. இவள் முகத்தை ஒரு நாடக அரங்காக வைத்து அதில் நடிக்கப்பெற்ற கூத்தை நளன் சுவையுடன் கண்டு மகிழ்ந்ததாகக் கவிஞர் கற்பனை செய்கிறார்.

"தங்கள் புலவித் தலையில் தனித்திருந்த
மங்கை வதன மணியரங்கில் – அங்கண்
வடிவாள்மேல் கால்வளைத்து வார்புருவ மென்னும்
கொடியாடக் கண்டானோர் கூத்து"

(நள. கலி தொடர். 23)

இத்தகைய உருவகக் கற்பனைகள் அமைய வேண்டுமாயின் மேடைக்கலை நன்கு பரவியிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் கவிஞன் கவிதையில் அதனைப் படைக்க முன் வருவான். வானமும் கதைத்தலைவியின் திருமுகமும் ஒரு நாடக அரங்கமாக வருணிக்கப் படுகின்றனவெனில் இக் கலை அக்காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை. நளவெண்பா குறிக்கும் நாடக அரங்கினை நோக்கும் போது அது நாட்டிய மேடையாகவோ, கதை தழுவிய நாடக மேடையாகவோ இருக்கலாம் என்று கருதலாம்.

காரிகையர் ஆடிய கழைக்கூத்து

தெருக்களில் மூங்கிலை நட்டுக் கயிறு கட்டி அதன்மேல் ஆடிவந்த ஆரியக் கூத்தினைச் சங்க இலக்கியங்கள் கூறக் காண்கின்றோம். அக்காலத்தில் கயிற்றின்மீது ஆடவர் ஏறி நின்று ஆடுவதே மரபாக இருந்தது. ஆனால் நாளடைவில் மகளிரும் இவ்வாறு கயிற்றின்மீது ஏறிநின்று ஆடும் வழக்கம் ஏற்பட்டது.

புகழேந்தியார் காலத்தில் இவ்வழக்குப் பெரிதும் பரவலாக இருந்தது என்பதனை நளவெண்பாவால் அறிகின்றோம். கழைக் கூத்தாடும் இச்செய்தியை நளவெண்பாப் பாடல் ஒன்று கூறு கிறது.

''மாநீர் நெடுங்கயத்து வள்ளைக் கொடிமீது
தானேகும் அன்னம் தனிக்கயிற்றில்-போம்நீள்
கழைக்கோ தையரேய்க்கும் காந்தார நாடன்
மழைக்கோதை மானேஇம் மன்''

(நள. சுயம்வர. 148)

வள்ளைக்கொடியின்மீது நடந்து செல்லும் அன்னப் பறவைக்குக் கழைக்கூத்தாடும் பெண் கயிற்றின்மேல் நடந்து செல்லுதலை உவமை கூறியிருக்கும் திறம், இங்குக்காணலாம். இவ்வாறு பெண்கள் கழைக்கூத்தாடும் வழக்கம், சீவகசிந்தா மணியின் காலத்தும் இருந்தது என்பதனைப் பின்வரும் பாடல் காட்டும்.

''கூடினாரர்கண் அம்மலர்க் குவளையங் குழியிடை
வாடுவள்ளை மேலெலாம் வாளையேறப் பாய்வன
யாடுசால்கயிற்றிற்பாய்ந்து பல்கலன்ஒலிப்பப்போந்து
ஆடுகூத்தி ஆடல்போன்ற நாரைகாண்ப ஒத்தவே''

(சீவக.66)

வள்ளைக் கொடிகள் மீது வாளைமீன்கள் ஏறிப் பாய்ந்து செல்லுதல் கழைக்கூத்தியர் ஆடுதல் போன்றும் இருந்தன எனத் திருத்தக்க தேவர் பாடிய கற்பனைவளமே சிறு காப்பியம் பாடிய புகழேந்திக்கு மூலதனம் எனலாம். நளன் கதை நல்லதொரு கதை; மக்களிடம் பரவிய கதை. இக்கதை, மக்களால் விரும்பப் பட்ட காரணத்தால்தான் இதனைப் பலர் பிற்காலத்தில் நாடக வடிவமாக்கினர். அந்நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்கள், தஞ்சை கிருஷ்ணபிள்ளை எழுதிய 'தமயந்திநாடகம்', முத்துசாமிப்பிள்ளை எழுதிய

'நளவிலாசம்,' செ. முத்துவீராசாமி நாயுடு எழுதிய 'நளன் நாடகம' முதலியன.

வில்லிபாரதத்தில் நாடகம்

வடமொழியில் வியாசரால் இயற்றப்பட்ட மகாபாரதம் உலகப் புகழ்பெற்றது. அதனைப் பல உருவங்களில், பல மொழிகளில் அறிஞர்கள் மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளனர். அவற்றுள் தமிழில் விருத்தப் பாக்களால் இயற்றப்பட்ட வில்லி புத்தூரார் பாரதம், குறிப்பிடத்தக்கது. வில்லிபுத்தூரார் கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் வாழ்ந்தவர் என்பது அறிஞர்கள் துணிபு[1].

இந்நூலில் அமைந்துள்ள பல சருக்கங்கள் நாடகக் கூறுகள் நிரம்பியன. நாடகப் பண்புகளைக் கொண்ட கதையமைப்புகள் பாரதத்தில் மிகுதியாக உண்டு. சான்றாகத் திரௌபதி சுயம் வரம், சூதுபோர் நிகழ்ச்சி, கீசகவதம், கண்ணன் தூது, அர்ச்சுனன் தவம் போன்றவை தனித்தனி நாடகங்களாக நடிக்கத் தக்க கதையமைப்பைக் கொண்டவை.

முத்தமிழ் நகரம்

இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழையும் மெத்த வளர்த்துவந்த கலைநகரமாக மதுரை திகழ்ந்ததென்பதை,

> ''தண்டார் மெய்க்கிளிக் கூட்டம் சான்றோர்கள்
> உரைபயிற்ற தமிழ்கள் மூன்றும்
> கொண்டாடி இளம்பூவைக் குழாம் தலைசாய்த்து
> உளம்உருகும் குன்றின் ஆங்கண்"
>
> (வில்லி. அருச்சுனன் தீர்த்த. 28)

என்ற அடிகளில் இவ்வாசிரியர் குறிக்கின்றார்.

---

1. தி.வை. சதாசிவ பண்டாரத்தார், தமிழ் இலக்கியவரலாறு 13, 14, 15ஆம் நூற்றாண்டுகள் (1957), அ.ப. கழகம். பக். 83

நாடகங்களின் வளர்ச்சி

இவர் காலத்தில் நாடகங்கள் பெரிதும் வளர்ச்சி பெற்றுப் பொதுமக்களிடையே பரவலாக இருந்திருக்க வேண்டும். நாட்டியங்களும் கதை தழுவிய கூத்துக்களும் கலைஞர்களால் நடத்தப்பட்டு வந்ததோடு அவற்றை ஒழுங்கு படுத்தி வகுத்துக் கூறும் முறைகளும் பெருகியிருக்க வேண்டும்.

"பெயர்தரு நாடகம் எல்லாம்
காணே செறி தொடையர் இருகண் கண்டு
களித்தார்"
(வில்லி.அருச்சுனன் தவநிலை. 150)

எனவும்,

"தோரண மஞ்சத் தலந்தொறும் நடிக்கும்
தோகையர் நாடகம் ஒருசார்"
(வில்லி இந்திரப்பிரத்த. 16)

எனவும் வரும் அடிகள், நாடகங்கள் பரவியிருந்த செய்தியை அறிவிக்கின்றன.

பரத நாட்டியம்

பரத நாட்டியம் இவர் காலத்திலும் பெருஞ்செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது என்ற செய்தியை,

''பரதம் மேற்கொண்டு நடிப்பதும்
கருதிப் பார்த்தனன்'' (வில்லி. காண்டவதகன. 26)

என்பதால் அறிகிறோம். தீச்சுடர் கொழுந்து விட்டெரிந்து காற்றால் அலைப்புண்டு தாண்டவமாடும் நிலைக்குப் பரத நாட்டியத்தை ஓரிடத்தில் ஒப்புமை கூறுவர் வில்லி புத்தூரார். பரதம் அந்நாளில் எந்த அளவுக்கும் புகழ் பெற்றிருந்தது என்பதை இது காட்டுகின்றது.

நாடெங்கும் நடனக்கலை சிறந்திருந்தது. இக்கலையில் பெரும்பங்கு கொண்டிருந்தவர் மகளிர். நாட்டிய அரங்குகள் எங்கும், ஆடன் மகளிர் காலில் அணிந்த சதங்கை ஒலிகள் கேட்ட வண்ணம் இருந்தன என்பதைப் பின்வரும் பாடல் பகுதி அறிவிக்கின்றது.

> ''அருகெலாம் மணிமண்டபம், அவிர் ஒளி
> அரங்கெலாம் சிலம்போசை''
>
> (வில்லி. தூதுபோர்ச்சரு. 54)

மேற்கண்ட சில குறிப்புக்களால் இக் கலை கன்னியர் வளர்க்கும் கலையாகவே அமைந்தது என்று கருத வேண்டியுள்ளது.

பாரதக்கதை, பிற்காலத்தில் தோன்றிய நாடகங்களுக் கெல்லாம் ஆதாரமாக அமைந்தது. வில்லிபுத்தூராரின் பாரதத்தை அடியொற்றிப் பிற்காலத்தில் எழுந்தது பாரதியாரின் பாஞ்சாலி சபதம். பல பாத்திரங்கள் உரையாடுவது போன்ற அமைப்பைப் பெற்றிருப்பதால் இச் சபதம் நாடகமாக நடிப்பதற்கு மிகவும் ஏற்றது. சேவாஸ்டேஜ் குழுவினர் நாட்டிய நாடகமாகவும் ஒளி, ஒலி நாடகமாகவும் இதனை நடித்துள்ளனர். பாரதத்தில் வரும் துரோணர், விசுவாமித்திரர் முதலிய பாத்திரங்களின் குணநலன்களை நாடகமாகத் திரு. மனோகர் மேடையேற்றி வெற்றி கண்டுள்ளார்.

எ. நாயக்கர், மராத்தியர் காலத்தில் நாடகம்

விசயாலயன் சோழப் பேரரசைத் தொடங்கிய கி. பி. 9ஆம் நூற்றாண்டு முதல் சற்றேறக்குறைய ஐந்து நூற்றாண்டுகள் மிகச் சிறப்பாக அரசோச்சி வந்த சோழப் பெருமன்னர்கள், கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டின் இடைப் பகுதியில் வீழ்ச்சியுற்றனர். அதன்பின் செல்வாக்குப் பெற்ற பிற்காலப் பாண்டியப் பேரரசும் கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலேயே முடிவுற்றது. பிறகு தமிழகம் முகமதியர் பிடியில் சிக்குண்ணத் தொடங்கியது. பாண்டியர்களில் ஒரு தந்தையின்

மைந்தர் இருவர் கொண்ட பகைமையின் விளைவால் தில்லி சுல்தானின் படைத்தலைவன் மாலிக்காபூர் மதுரையில் நுழைந்தான். அது முதல் நாட்டின் நிலை சீர் குலைந்தது. பாண்டிய அரசின் வீழ்ச்சியை அடுத்து ஆங்காங்கிருந்த படைத்தலைவர்கள் குறுநில மன்னர்களாக மாறினர்; பாண்டியர்கள் தென்காசியை மட்டும் ஆளும் சிற்றரசாயினர். கி.பி. 14, 15ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நிலையான அரசு எதுவும் இன்றிச் சிற்றரசர் ஆட்சியில் சிக்கிச் சீரழிந்து நின்றது தமிழ்நாடு. சுருங்கக் கூறினால் கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பின்னர் எந்தப் பேரரசும் தமிழகத்தில் தோன்றவில்லை.

கி. பி. 16ஆம் நூற்றாண்டில் விசய நகர மன்னர்களின் ஆட்சியும் அவர்களின் சார்பாளர்களான நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சியும் அவற்றையடுத்து மராத்தியர் ஆட்சியும் தமிழகத்தில் நடைபெற்றன. இவ்வாட்சிகள் கி. பி. 17 ஆம் நூற்றாண்டு முடிய நடைபெற்றன. பின்னர் கி.பி 18, 19 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பாரத நாடு முழுமையும் ஐரோப்பியர் ஆட்சிக்குட்பட்டது.

ஆட்சிகள் மாறி மாறி வந்தமையாலும், நிலையற்ற ஆட்சியில் ஆண்டிருந்த மன்னர்கள் கலை வளர்ச்சியில் பேரார்வம் காட்டாமையாலும் கலைஞர்களிடையே ஊக்கம் குன்றியிருந்தமையாலும் குறிப்பிடத்தக்க அளவு நாடகக்கலையோ இசை முதலிய பிற கலைகளோ இக்கால வெல்லையில் வளர்ச்சியடையவில்லை. சிறப்பாக நாடகக்கலை வர வர மறைந்து கொண்டிருந்தது எனலாம்.

கிருட்டிணதேவராயர் போன்ற மன்னர்கள், கலைகளுக்கு ஆதரவு தந்தனரெனினும் இக் காலக் கலைவளர்ச்சி சோழர் காலத்தைப் போல குறிப்பிடத்தகுந்த அளவுக்கு இல்லை.

எந்தப் பொருளும் நாட்டின் பொதுப்படையாக வழங்கி வந்தால் மட்டும் போதாது; உலக வழக்கில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தால் மட்டும் போதாது; ஒரு சிறந்த கவிஞனது

கைவண்ணப் படைப்பாக மாறும்போதுதான் அது இலக்கிய மதிப்பும் பெறுகிறது.

இராமாயணம் எத்தனையோ காலமாக இந்திய நாடு முழுமையும் தனித்தனி ஆடல்கள் வடிவத்திலோ, கதை தழுவிய கூத்து வடிவத்திலோ வழங்கி வந்தது; என்றாலும் அப்போதெல்லாம் அதற்குத் தமிழகத்தில் இலக்கிய மதிப்பு ஏற்பட்டதே இல்லை. கம்பர் என்ற காப்பியச் சிற்பியின் கைவண்ணம் தீட்டப்பெற்ற பிறகுதான் அஃது இலக்கியம் எனப் பாராட்டப்பட்டது. உதயணன் கதை, நாடு முழுவதும் வழங்கி வந்த கர்ணபரம்பரையான தொல் கதைத் தொகுதியைச் சார்ந்தது. பல நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் தமிழில் கொங்கு வேளிர் பெருங்கதையை இயற்றிய பிறகே தமிழகத்தில் அதன் இலக்கிய மதிப்பு நிலையானது. பலரால் பலவகையால் பேசப்பட்டு வந்த பாரதம், வில்லிபுத்தூராரால் இவ்வாறு நிலைத்த புகழைப் பெற்றது. இவை போலவே குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் பல ''இலக்கியம்'' எனப் பாராட்டப்படுவதற்கு ஒரு எழுத்தாளனது திறமை தேவைப்பட்டது. கண்ணகி கதையை அரங்கிலே நடிக்கிறோம்; அது வெற்று நாடகம்தான். இளங்கோவின் எழுத்துக்களால் தான் அது இலக்கியமாகிறது. தமிழில் உயர்ந்த நாடக இலக்கியம் தோன்றவில்லை என்றால் அது கதைகளின் குற்றமோ, பாத்திரப்படைப்புக்களின் தவறோ அன்று. ஏட்டில் இடம் பெறத்தக்க முறையில் ஆற்றல் மிக்க எழுத்தாளன் அதனை இந்நூற்றாண்டில் உருவாக்க வில்லை என்பதே உண்மை. இஃது இலக்கிய நாடகம் தோன்றாமைக்கு உரிய காரணம் ஆகும்.

இலக்கிய வடிவங்களில் நாடகங்களின் தோற்றம்

பதினேழாம் நூற்றாண்டில் மராத்தியர் தஞ்சையை ஆண்டு வந்த நாட்களில் நாட்டில் குழப்ப நிலையும், போர்களும் அடங்கி அமைதி நிலவத் தோன்றியது. கலை வளர்ச்சியில் கண்ணோட்டம் செலுத்தப்பட்டது. நாடகம் எனக் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் சில இலக்கிய வடிவங்கள் தோன்றின,

அவை,

அ. பள்ளு நாடகம்

ஆ. குறவஞ்சி நாடகம்

இ. நொண்டி நாடகம்

இம்மூவகை இலக்கிய நாடகங்களும் நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கன. உழவர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் ''பள்ளு'' நாடகங்களும், குறத்தி குறி கூறுவதாக அமைந்த ''குறவஞ்சி'' நாடகங்களும் நகைச்சுவைக்கும் எள்ளல் சுவைக்கும் இடந்தரும் ''நொண்டி'' நாடகங்களும் ஆய இந் நாடகங்கள் பற்றிய செய்திகள் அறியத்தக்கன.

பள்ளு நாடகம்

மன்னர்களையே பாடிப்பாடிப் பழகிய புலவர் சமுதாயத்திற்கு ஒரு புதுமை தேவைப்பட்டது. இப் புதுமை காண வேண்டும் என்ற எண்ணத்தின் விளைவாக எழுந்தவையே பலவகைப்பட்ட இலக்கிய வகைகள். இவ்வகைகளில் கி. பி. 16ஆம் நூற்றாண்டளவில் எழுந்தது பள்ளு நாடகம்.

முதல் நாடக வகை

மேடை வடிவமும் இலக்கிய வடிவமும் கொண்ட நிலையில் எழுந்த முதல் நாடக வகை பள்ளு. மருதநில மக்கள், பள்ளு நாடக உறுப்பினர்களாக வருகின்றனர். பள்ளு நாடகத்திற்கு உரிய ''கரு'' பண்டைக்கால இலக்கண இலக்கியங்களிலேயே அமைந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரம் போன்ற பண்டை நூல்களில் உழவர்களின் வாழ்க்கை பற்றிய செய்திகள் ஆங்காங்குப் பரவலாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. அவற்றையெல்லாம் தொகுத்து நாடக இலக்கிய உருவில் பிற்காலப் புலவர்கள் ஆக்கி அளித்தனர்.

"புலன்" என்னும் நூல்வகை பற்றித் தொல்காப்பியம் கூறுகிறது. படிக்கும் போதே பொருள் விளங்கும் எளிய நடையில் மக்களின் சிற்றூர் மொழியில் அமைந்து நிற்பவை புலன் எனப்படும் என்பதை,

"சேரி மொழியாற் செவ்விதிற் கிளந்து
தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றல்
புலன்என மொழிப புலனுணர்ந் தோரே"
(தொல். செய். 241)

என்னும் நூற்பா வரையறுக்கின்றது. இத்தகைய இலக்கண அமைப்புடையது பள்ளு நாடகம். எனவே பள்ளு நாடகத்தினைத் தொல்காப்பியர் கூறிய எட்டுவகை வனப்புகளில் புலன் என்னும் வனப்பில் அடக்கலாம். மேலும் தொல்காப்பியர் "ஏரொடு நின்றோர் ஏர்மங்கலம்" என்று குறிப்பிடும் பாட்டு வகையே நாட்டுப்புறமாகிய இலக்கிய இயல் பெற்றுப் பள்ளு இலக்கியமாக மலர்ந்தது.

பழங்காலத்தில் நாட்டுப் பாடல்கள் வடிவில் அமைந்த பள்ளுப் பாடல்கள் சில தொகுக்கப்பட்டு 'உழத்திப்பாட்டு" என வழங்கப்பட்டமையைப் பன்னிரு பாட்டியல் என்னும் நூலால் அறிகின்றோம். பன்னிரு புலவர்களால் செய்யப்பட்டதாகக் கருதப்பெறும் பன்னிருபாட்டியல் உழத்திப் பாட்டின் இலக்கணத்தைக் கூறுங்கால்,

"புரவலர் கூறி அவன் வாழிய என்று
அகன்வயல் தொழிலை ஒருமைஉணர்ந் தனள்
எனவரும் ஈரைந்து உழத்திப் பாட்டே"
(பன்னிரு. இனவியல். 130)

என இலக்கணம் வகுக்கின்றது. உழத்திப்பாட்டே நாளடைவில் வளர்ந்து நாடக நிலைக்கு முதிர்ந்து "பள்ளு" என வழங்கப் பட்டிருக்க வேண்டும்.

பள்ளு

நாட்டிற்கு அச்சாணி போன்றவர்கள் உழுதூண் வாழ்க்கையை உடைய மருத நிலத்துப் பழங்குடி மக்கள். புன்செய் நிலங்கள் வெட்டிப் பள்ளமாக்கப்பட்டமையால் பள்ளம் எனப் பெயர் பெற்றன. இப் பள்ளங்களே, மருத நிலங்கள்.

"பள்ளத்தி பள்ளன் எங்கேடி போட்டான்
பள்ளம் பார்த்துப் பயிர்செய்யப் போட்டான்"

என்னும் ஞானப்பள்ளின் பாடற் பகுதி, பள்ளம் என்னும் சிறப்புப் பெயரைச் சுட்டும்.

பண்ணை, பணை, வயல், செரு, கழனி என்பன மருத நில வயல்களைக் குறிக்கும் பிற சிறப்புப் பெயர்கள். பள்ளம் எனப்படும் வயல்களில் வேலை செய்யும் உழவர்கள் பள்ளர் எனவும், உழவர் மகளிர் பள்ளத்தியர், பள்ளியர் எனவும் வழங்கப்பட்டனர். இப் பள்ளர்களின் வாழ்க்கையை விரித்துக் கூற எழுந்தனவே பள்ளு நூல்கள்.

பள்ளு என்பது அனைவர் உள்ளத்திலும் எழும் ஆனந்தக் களிப்பினையும் குறிக்கும் என்பதை,

"ஆடுவோமே பள்ளுப் பாடுவோமே"[1]

என்ற பாரதியின் பாடல் கூறுகிறது. நாட்டுப் புறப் பாடல்களில் பள்ளு மிகுந்த செல்வாக்கைப் பெற்றிருந்த தென்பதைப் "படித்தால் பள்ளையும் படி", "பள்ளுப் பாடலைப் போல் ஒரு பாட்டும் வெள்ளைத் துணியைப்போல் ஒரு துணியும் இல்லை" என்னும் பழமொழிகள் உணர்த்தும்.

---

1. பாரதியார் பாடல்கள், சுதந்திரப்பள்ளு (1957) சக்தி காரியாலயம், பக். 52

பள்ளு நூல்கள் தமிழில் மிகுதியாக இருந்தன வென்பதை ''நெல்லு வகையை எண்ணினாலும் பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது'' என்னும் பழமொழியால் அறியலாம். அவ்வளவு பள்ளு நூல்கள் தமிழில் இருந்து மறைந்தன போலும். இப் போது கிடைத்திருக்கும் பள்ளு நூல்கள் வருமாறு:-

1. திருவாரூர்ப்பள்ளு (தியாகேசர்பள்ளு)
2. குருகூர்ப்பள்ளு
3. சிவசயிலப்பள்ளு
4. வைசியப்பள்ளு
5. வடகைப்பள்ளு
6. திருமலை முருகன்பள்ளு
7. சீகாழிப்பள்ளு
8. செண்பகராமன் பள்ளு
9. தில்லைப்பள்ளு
10. வையாபுரிப்பள்ளு (பழனிப்பள்ளு)
11. கண்ணுடையம்மை பள்ளு
12. திருபுனவாயிற்பள்ளு
13. கதிரைமலைப்பள்ளு
14. பறாளைவிநாயகர் பள்ளு
15. தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு
16. குற்றாலப்பள்ளு
17. திருச்செந்திற்பள்ளு
18. போரூர்ப்பள்ளு
19. இருப்புலிப்புள்ளு
20. சேற்றூர்ப்பள்ளு
21. கங்கநாயகர் பள்ளு
22. திருவிடை மருதூர்ப் பள்ளு
23. மாந்தைப் பள்ளு
24. கூடற்பள்ளு
25. தஞ்சைப்பள்ளு
26. கொடுமருதூர்ப்பள்ளு
27. இராசநகர்ப்பள்ளு
28. தென்காசைப்பள்ளு
29. கோட்டூர்ப்பள்ளு
30. பொய்கைப்பள்ளு

31. புதுவைப்பள்ளு
32. பழனியட்டிச்செட்டிப் பள்ளு
33. முக்கூட்டுப்பள்ளு
34. ஞானசித்தர்பள்ளு
35. திருக்கோட்டியூர்ப்பள்ளு
36 மன்னார்மோகனப்பள்ளு
37. திருநீலகண்டன்பள்ளு
38. வைத்தியப்பள்ளு

இவைகளில் காலத்தால் மூத்தது, பதினாறாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தோன்றிய திருவாரூர்ப்பள்ளு ஆகும். ஞானப்பள்ளு, ஆதிப்பள்ளு, தியாகேசர்பள்ளு என்பன இந் நூலின் வேறு பெயர்கள்.

கதிரைமலைப்பள்ளு, தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, திருமலை முருகன் பள்ளு, பறாளைவிநாயகர் பள்ளு, முக்கூடற்பள்ளு, வைசியப்பள்ளு ஆகியன பள்ளு இலக்கியங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை.

இவற்றுள் இலக்கிய வளமும் செல்வாக்கும் பெற்றவை கதிரைமலைப்பள்ளு, முக்கூடற்பள்ளு என்பவை. முக்கூடற் பள்ளு கி பி. 1680 இல் எழுந்தது. இம் முக்கூடற்பள்ளு, பல பள்ளுகள் தோன்றுதற்கு மூல நூலாக அமைந்தது எனலாம்.

இங்கே குறிப்பிட்ட பள்ளு நூல்கள், நாடக இலக்கியங் களாக அமைந்தவை. இவற்றை அப்படியே நடிக்கமுடியாது. இவற்றில் நாடகப்பாங்கு அமைந்திருப்பதால் சில உத்திகளைச் சேர்த்து இவற்றை நடிப்பதற்கேற்ற வகையில் நாடகமாக்கும் முயற்சி பிற்காலத்தில் தோன்றியது.

கதிரைமலைப்பள்ளு, முக்கூடற்பள்ளு இரண்டும் நாடக மாக நடிக்கப்பட்டவை. கதிரைமலைப்பள்ளின் மூல இலக்கி யத்தை இலங்கை அறிஞர் க.வீரகத்தி என்பவர் நாடக வடிவில் இசை நாடகமாக்கி வெளியிட்டுள்ளார். அது இலங் கையில் பல இடங்களில் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டுள்ளது. முக்கூடற்பள்ளு என்னயினாப்புலவர் என்பவரால் நடித்தற்

கேற்ற உத்திகளைக் கூட்டி முக்கூடற்பள்ளு நாடகம் என்ற பெயருடன் எழுதப்பட்டது. இது மேடை நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது. இந்நூல் 320 செய்யுட்களைக் கொண்டது.

முக்கூடற்பள்ளு நாடகத்தில் ஒரு புதுப்பாத்திரமாகக் கோமாளி ஒருவன் (விதூடகன்) சேர்க்கப்பட்டிருக்கிறான். மக்களின் சுவைப் போக்குக்கு ஏற்ப இவ்வாறு கதைப் போக்கிலும் பல மாறுதல்கள் செய்யப்பட்டன.

நாடகக் கதை

பள்ளு நூல்களின் கதையமைப்பு, எல்லாவற்றிலும் ஒரு அமைப்பினதாகவே காணப்படும். இலக்கியச் சிறப்பு வாய்ந்த முக்கூடற் பள்ளினை நோக்கினால், அது ஒரு கதையாக நாடக வடிவில் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

பல நிலங்களுக்கு உரிமை பெற்ற முதலாளி, பண்ணையார். அவரிடம் உழுது பயிரிடும் தொழிலாளி பள்ளன். அவன் இரு மனைவியரை மணந்தவன். மூத்த பள்ளி அவனை முறைப் படி மணந்தவள். இளைய பள்ளி அவனதுகாதல்வைப்பு. எனவே பள்ளன் முழுவதும் அங்கே சென்றதிலும், அவளுடன் தங்கிய திலும் வியப்பில்லை. இது பொறாத மூத்த பள்ளி, பண்ணை யாரிடம் சென்று வயல் வேலைகளைப் புறக்கணித்துவிட்டு அவன் இளையவளிடமே காலங் கழிப்பதாகச் சொல்லி முறை யிடுகிறாள். பண்ணையார் அழைத்துக் கண்டிக்கிறார், பள்ளன் அவர் சொற்படி நடப்பதாகக் கூறிவிட்டு உழவு வேலைகளில் ஈடுபடுகிறான். மீண்டும் இளையவளிடம் உள்ள மோகத்தால் வேலைகளை மறந்து அங்கே தங்குகிறான்.

மறுபடியும் மூத்தபள்ளி முதலாளியிடம் சென்று முறையிட அவர் சினந்து பள்ளனுக்குக் கடுந் தண்டனை விதிக்கிறார். அவன் கசையடி பெற்றுத் தொழுவில் மாட்டப்பட்டுத் துன்ப மடைவதைக் கண்டு மூத்தவளின் மனம் கசிகிறது. அவனை

மன்னித்து விடுதலை செய்யும்படி அவளே பண்ணையாரிடம் சென்று வேண்டுகிறாள். அவர் அவனை விடுதலை செய்கிறார்.

உழவு முயற்சிகள் தொடங்குகின்றன. ஏர் கட்டும்போது ஒரு காளை பள்ளனை முட்டித் தள்ளுகிறது. மயங்கி விழுந்து மூத்தவள் தந்த பச்சிலையால் அவன் தேறி எழுகிறான் உழவு நடக்கிறது. பயிர்கள் வளர்ந்து விளைகின்றன. அறுவடையாகி ஆண்டையின் முன்னிலையில் பொலி குவிக்கப்படுகிறது. நெல்லைப் பங்கிடும் போது பள்ளன் தனக்குரிய பங்கைத் தரவில்லை என்று மூத்தவள் முறையிடுகிறாள். இது கண்டு இளையவள் சினங்கொள்கிறாள். இருவருக்கும் பேச்சுத் தடித்து ஏசல்கள் முற்றுகின்றன. இந்த ஏச்சுப் பேச்சுக்களில் இவர்கள் வழிபடும் சைவ வைணவக் கடவுள்ர்களுக்கும் பங்கு கிடைக்கிறது.

பதினேழாம் நூற்றாண்டில் நாட்டில் நிலவி வந்த சைவ வைணவப் பூசல்கள் இவ்வாறு இலக்கியங்களிலும் இடம் பெற்றன என்பது ஈங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. முக்கூடற்பள்ளு ஆசிரியர், திருமால் தொண்டராதலால் வைணவத்துக்குச் சிறப்புத் தரப்படுகிறது.

பண்ணையார் தலையீட்டினால் இரு பள்ளியரும் அடங்கி அமைதியுறுகின்றனர். தலைவனை வாழ்த்துவதோடு நூல் முடிகிறது. இவ்வளவு செய்திகளிலும் பாட்டுடைத்தலைவனது புகழ் கூறப்பட்டிருப்பது மரபு.

பள்ளியர் வாழ்வு, பள்ளன் குடித்தரம் கூறுதல், நாட்டு வளம், மழைக்குறி, ஆற்றில் வெள்ளம் வருதல், மூத்தபள்ளி முறையீடு, பள்ளனைத் தொழுவில் அடைத்தல், இளையபள்ளி புலம்பல், பள்ளனை விடுவித்தல், உழவுத் தொழில்வகை, நடுகை, பயிர்விளைவு, அறுவடை, நெற்கணக்கு, பள்ளியர் ஏசல், வாழ்த்து என்பன போலப் பல பாகுபாடுகள் நூலுக்குள் அமைந்துள்ளன.

பள்ளு, குறவஞ்சி ஆகிய நாடகங்களில் கதைமாந்தரின் கூற்றுகள் மட்டும் அல்லாமல் இடையிடையே கதை விளக்கத்துக்காக நூலாசிரியர் கூறுவது போன்ற செய்யுள் சில வருவதுண்டு. இவை கவிக்கூற்று எனப்படும்.

பள்ளில் பாவகை

பாமரர்களாலும் பண்டிதர்களாலும் சுவைக்கப்படும் இலக்கியம் பள்ளு. ஆதலின் பள்ளு நூற்பாடல்களில் பல்வேறு சந்தம் பயின்றசிந்தும், விருத்தப்பாவும்கலந்துவரக் காணலாம். இப்பாடல்களின் இசைகள், மக்கள் மனங்கவரும் தன்மையன. பள்ளர்களின் வாழ்க்கையை அவர்களின் மொழியிலும், அவர்கள் பாடி மகிழும் நிலையிலும் காட்டுவதை நோக்கமாகக் கொண்டன பள்ளு நூல்கள் ஆதலின், இத்தகைய மனங்கவரும் இசைப்பாக்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. மூத்த பள்ளிக்கும் இளையபள்ளிக்கும் இடையே நடைபெறும் ஏசலை விளக்கும் பாடல்கள் உணர்ச்சியை ஊட்டும் சந்தம் வாய்ந்தன. இவ்வேசல்களின் நயம் கண்ட பிற்காலப் புலவர்கள் "ஏசல்" என்றே தனிவகை இலக்கியம் படைத்தனர். வள்ளி திருமணம், அரிச்சந்திரன் முதலிய நாடகங்களில் வரும் தர்க்கப்பாடல்கள் இவ்வடிப்படையில் முகிழ்த்தன என்று கருதலாம்.

பிற்காலத்தில் மக்களால் விரும்பிக் கேட்கப்பட்டவை சிந்துப் பாடல்கள். எனவேதான், அவர்கள் பார்க்க விரும்பும் நாடகங்களிலும் இப்பாடல் வகை கையாளப் பட்டது. பிற்கால நாடகங்களில் மக்களின் விருப்பத்திற்கேற்ற வகையில் இவை மாற்றம் பெற்றன. எனினும் பள்ளு நாடகங்களில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் இப்பாடல் வகை, அக் கால மக்களின் மனநிலையை எதிரொலிக்கின்றது.

பள்ளு நூலின் நோக்கம்

நாடகவகையில் இதனைக் காதல் அடிப்படையில் எழுந்தது எனலாம். காதலை அடிப்படையாகக் கொண்டு பத்தியைப்

பரப்பும் நோக்கத்தோடு வளர்ச்சி பெற்ற இலக்கியம் பள்ளு நாடகம். இந் நாடகம் மருதநில வாழ்க்கையை மையமாகக் கொண்டது.

இப்பள்ளு, நாடகமாகப் பல்வேறு இடங்களில் நிகழ்ந்திருக்கின்றது. திருவாரூர்க் கோயிலில் திருவிழாவின்போது திருவாரூர்ப் பள்ளு, மேடை நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது என்றும், நாடகம் முடிந்தபின்னர் நாடகக் கலைஞர்கள் நூலாசிரியரின் பரம்பரையினர் வாழும் இல்லத்திற்கு வந்து ஆசிபெறுவர் என்றும் அறிகின்றோம்[1].

கோயிலொழுகு என்ற வைணவ நூலும் அரங்கேசர் திருமுன்பு பள்ளு நாடகங்கள் நடிக்கப் பெற்றன என்னும் அரிய குறிப்பைக் கூறுகின்றது[2]. பள்ளு என்று குறிப்பிடாமல் முக்கூடற்பள்ளு அல்லது கவியும் கூத்தும் என்றும், கதிரைப் பள்ளு,-இசை நாடகம் என்றும் இவ்வாறு இப்பள்ளு நூல்கள் பெயர் பெற்றிருப்பதை நோக்கின் பள்ளு நூல்கள் நாடகத் தன்மையன என்னும் உண்மை வெளிப்படும்.

உறுப்பினர்கள்

இந் நாடகத்திற்கு அமைந்த உறுப்பினர்கள் முக்கியமாக் நால்வர். மூத்தபள்ளி இளையபள்ளி, பள்ளன், ஆண்டை என்போர். கதைநிகழுமிடம் மூத்த பள்ளி வாழும் ஊரும், ஆண்டை வாழும் மருதநிலமும் ஆம். உறுப்பினர்கள் பாமரர்களாக இருந்தாலும் இவர்களின் உரையாடல்கள் மீறிய பாடல்களும் இளையபள்ளியும் மூத்த பள்ளியும் அடித்துக் கொள்வது போலச் சைவ வைணவ மதச் சண்டைகளும் கதை நிகழுமிட வரலாறும் வருகின்றன. இவற்றிற்கு ரசிகமணி

---

1. எஸ். சோமசுந்தரதேசிகர், தமிழ்ப்புலவர் வரலாறு பக். 18

2 பள்ளும் பறையும் இசையுடன் பாடக்கேட்டருளி- கோயிலொழுகு

டி.கே.சி. அவர்கள் கீழ்க்கண்ட வண்ணம் மிக அழகாக விளக்கம் எழுதுவர்.

"புலவர்கள் பள்ளி, பள்ளர் வேடந்தரித்து ஆடிக்காட்டிய நாடகமே முக்கூடல் பள்ளு. தமிழைக் கற்றவர்களே கதை அனுபவித்த அதிகாரிகள். ஏதோ கல்வியறிவில்லாதவர்கள் எளிதாக அனுபவித்து விடுவர் எண்ணி எழுதியதல்ல; பாஷை தான், குடியானவர் பாஷை; ஆனால் அது அருமையான கவி இயலையும் நாடக இயலையும் நடன இயலையும் சுட்டிக் காட்ட வந்தது.

பர்ணஸ் என்ற கவிஞர் ஸ்காட்லாந்து தேசத்து எழுத்தறி யாத குடியானவர் பாஷையிலேயே கவிதைகளை இயற்றினார். யார் அனுபவிப்பதற்காக அந்தக் கோணல் பாஷையில் பாடி னார். கார்லைல் போன்ற சகலகலா பண்டிதர்கள் அனுப விக்க அல்லவா பாடினார்? அப்படியே முக்கூடற்பள்ளும் ரஸி கர்கள், கற்றவர்கள் அனுபவிக்கவே பாடியது.

கூத்தாடுவோர் தாளத்திற்கேற்பப் பாடிக்கொண்டு ஆடும் வகையில் அமைந்துள்ள கதைப்போக்கும், பாத்திரங்களின் தன் மையும் நாடக இயல்பைக் குறிக்கின்றன. பள்ளியர்களின் ஏசல் பகுதிகள் நாடகத்தில் உயிர்நாடி; மற்ற பகுதிகளைவிட மக்களின் உள்ளத்தை முழக்க முழுக்கக் கவர்ந்து நின்றது இப் பகுதியே எனலாம். அக்காலச் சுவையுணர்வு எப்படி இருந் தது என்பதனைப் பள்ளு நாடகம் காட்டுகிறது[1]".

மூத்தபள்ளி, பண்ணையாரிடம் பள்ளனைப்பற்றி முறை யிடும் பகுதி, நகைச்சுவையை வைத்துப் பாடி நடிக்கும் பகுதி யாகும்.

---

1. மு. அருணாசலம், முக்கூடற்பள்ளு (1949) தமிழ் நூலகம், சென்னை, பக். 53-54

முட்டிக்காற் பண்ணை யாண்டே
நடுக்கேளீரோ-ஆந்தை
மூஞ்சிமுகப் பண்ணை யாண்டே
நடுக்கேளீரோ
மட்டிவாய்ப் பண்ணை யாண்டே
நடுக்கேளீரோ-கரு
மந்திமுகப் பண்ணை யாண்டே
நடுக்கேளீரோ
சட்டித்தலைப் பண்ணை யாண்டே
நடுக்கேளீரோ-தண்ணீர்ச்
சால்வயிற்றுப் பண்ணை யாண்டே
நடுக்கேளீரோ
கெட்டி கெட்டி பெண்டு ரெண்டு
வைத்த குடும்பன்–செய்த
கெருவமும் வஞ்சகம்
கேளும் பள்ளீரே (முக். பள்ளு.150)

இவ்வாறு எள்ளல் வழியில் சில பாடல்கள் அமைந்திருந்தாலும் மூத்த பள்ளியும் இளைய பள்ளியும் ஒருவரையொருவர் ஏசிக்கொள்ளும் பொழுது பொருளாக வரும் மதப் பூசல்கள் கொண்ட பாடல்கள், தரமிக்க பாடல்களாக அமைந்துள்ளன.

கதிரைமலைப்பள்ளு

கதிரைமலைப் பள்ளில் முழுதும் இசைப்பாட்டாக இல்லாமல் இடையிடையே உரைநடையும் விரவியுள்ளது. மூத்த பள்ளியும் இளைய பள்ளியும் ஏசிக்கொள்ளும் காட்சி இப்பள்ளிலும் வருகிறது. மூத்த பள்ளி ஆண்டையை வருணிக்கும் பாடற்பகுதியும் தொடர்ந்து நடக்கும் உரையாடல் பகுதியும் வருமாறு —

"திருத்தமில் லாதவரே
கும்பிடுகிறேன்-சற்றே
திருகல் முதுகனாரே
கும்பிடுகிறேன்
அரித்தந் தந்தினரே
கும்பிடுகிறேன்—பண்ணை
ஆண்டவரே ஆண்டவரே
கும்பிடுகிறேன் (கதிரைமலைப்பள்ளு)

ஆண்டை:— என்ன மூத்தாள் உங்கள் பாடு பறப்பு எப்படி இளையாளுடன் ஒற்றுமை தானே? எங்கே போய்விட்டான் குடும்பன்?

முத்தபள்ளி;— (முறையிடுகிறாள்) ஐயோ! நயிந்தை (பெரு மூச்சுடன்) அதையெல்லாமேன் கேட்குது?சொல்லித்தொலைக்க ஒன்றா, இரண்டா? அந்தத் தேவடியாள் வீட்டிற்கு அடிவைத் தாள்—என்பாடு கண்ணீரும் கம்பலையுந்தான். தூற்றுகிறேன் என்று சீற்றமடையாதீர்கள். அந்த அறிவில்லாத பள்ளன் தாலி கட்டியவன் என்று பாரான்: வடக்கத்தையாளைத் தூக்கித் தலையில் வைத்தபடி திரிகிறான். அவனுக்கு அவள் தான் கண். அவளிலே தான் கண்ணும். என்னமோ நாலு பேரறிய நானும் கலியாணம் கட்டியதுதான் மிச்சம். வேறு கண்டது எதுவுமில்லை. என் கன்னித்துயர் ஆறவுமில்லை. மாறவுமில்லை. குளத்தில் தவளை குடித்ததைக் கண்டதார் குடியாததைக் கண்டதார் என்று ஆண்டை நினைக்கலாம். அந்தப் பாவத்தை ஏன் பேசுவானேன். என் தலையெழுத்து இப்படியாய்ப் போச்சு. சதா நேரமும் இளையவள் நினைவு தான் அவனுக்கு. ஏதோ எடுபாட்டில் திரிகிறான். மருந்தோ மந்திரமோ பாவி மயக்கிவிட்டாள். ஐயோ என் நயினார்...... நான் என்னத்தைச் செய்ய. (வீட்டிற்குள் இருந்தபடியே இவற்றையெல்லாம் கேட்டுக் கொண்டிருந்த இளைய பள்ளி வாசலுக்கு வந்தாள் அடங்காத ஆத்திரத்துடன்).

இளையபள்ளி:- ஆண்டைக்கல்லாது நான் வேறே யார் கிட்டச் சொல்வேனுங்க; இவாள் பேசிய ஆகடியத்தை வேறு

யாருக்குத்தான் சொல்ல முடியுங்க. எனக்கு வரும் கேந்திக்கு இவாளை அடிச்சுத் தொலைச்சிருப்பேன், ஆண்டை முன்னாப் போச்சு வாய் மூடிக் கொண்டிருக்கிறேன்; வாண்டதும் உண்டதும் சொல்லுகிறேன், கேட்டுக்கொள்ளுங்கள் பொறுமை யாக. கொழு மண் வெட்டிகளை விற்று இவாளும் பள்ளனும் நல்லாகத் தின்றாங்கள். விரும்பிய பட்சணமெல்லாம் உண்டாங்கள். மூக்கு முட்டக் குடிச்சாங்கள். இப்போது எப்படின்னா நம்ம தலையிலே போடுகிறாள் அபசாரி. இதுவெல் லாம் நீதியா ஆண்டே?

இவ்வுரைநடைப் பகுதிகள், நாடக வசன வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டன.

குறவஞ்சி

இயற்கைப் புனைவுகளை மட்டும் பாடிவந்த கவிஞர்கள், அதனோடு இயைத்து இறைவன் இயல்புகளையும் பாடத் தொடங்கினர். மன்னர்களைப் புகழ்ந்து பாடப்பட்ட பாடல் கள், இறைவன் புகழாக மலரத் தொடங்கின. அரண்மனையில் நிகழ்ந்து வந்த ஆடல் பாடல்கள், ஆண்டவன் உறையும் ஆலயங்களிலும் நிகழலாயின. மன்னர்கள் மீது பாடப்பெற்ற காவியங்கள், இலக்கியங்கள் பலவும் இறைவனைப்பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்ட காவியங்களாகவும், இலக்கியங்களாக வும் வளர்ச்சி பெற்ற ஒருவகைப் போக்குப் பரவலாயிற்று. இதன் விளைவாகப் பழங்குடி மக்களிடையே வழங்கி வந்த ஆடல்களிலும் கூத்துக்களிலும் ஒரு திருப்பம் ஏற்பட்டது. அவை இறைவனோடு தொடர்பு படுத்தப் பெற்ற ஆலயங் களிலும், சிறப்பாகத் திருவிழாக் காலங்களிலும் நடைபெறத் தொடங்கின. வென்றியின் காரணமாகவும், தங்கள் மனக் களிப்பின் விளைவாகவும் ஆடப்பெற்று வந்த மலைவாணரின் கூத்துக்கள் அவற்றின் இடையிடையே இறைவனையும் பாடும் ஆடல்களாக வளர்ச்சி பெற்றன. கள் உண்டு ஆடிய ஆட்டங் களிலும் அவர்கள் கடவுளைப் பரவிக் குரவையாடத் தொடங்கினர்.

குறவஞ்சி நாடகத்தின் கரு

இக் கூத்துக்கள் பலப்பல நூற்றாண்டுகளாக நிகழ்ந்து வந்தன எனினும் இலக்கியத்தில் சிறிதளவு உருவம் பெறத் தொடங்கியது சிலப்பதிகார காலத்தில்தான். கானல்வரி, ஆய்ச்சியர்குரவை, குன்றக்குரவை, வேட்டுவவரி என்னும் பகுதிகளில் இக் கூத்துக்களுக்கும் உருவம் தந்து மெருகிட்டுக் காட்டுகின்றார் இளங்கோவடிகள். எனினும் இவை மேலும் வளர்ந்து முழுமையான இலக்கிய உருவத்தைப் பதினாறாம் நூற்றாண்டில்தான் பெற்றன எனில் மிகையாகாது,

குன்றக்குரவை வளர்ந்து குறவஞ்சியாக மலர்ந்தது. இவ்வாறு ஒவ்வொரு பகுதியும் வளர்ச்சியுற்றுத் தனித்தனிச் சிற்றிலக்கியங்களாக உருப்பெற்றன. இவ்வகையில் இலக்கிய நாடகமாக மலர்ச்சி பெற்றது குறவஞ்சி நாடகம்.

குறவர்கள்—மலைவாணர்கள் கவலையற்ற வாழ்க்கையை உடையவர்கள். தேனும் திணைமாவும் உண்டு, ஆடியும் பாடியும் அகமகிழ்ந்து வானம்பாடி எனக் கானப் பகுதிகளில் அலைந்து திரிபவர்கள். குறப்பெண்ணைக் குறவஞ்சி என்பர். இவர்கள் ஊர் ஊராகச் சென்று குறி சொல்லும் வழக்கம் உடையவர்கள். சங்க இலக்கியங்களில் "வெறியறிதல்" என்ற பகுதியில் இதனைக் காணலாம். இவர்களை இவ்வாறு குறி சொல்லும் செய்தியை மையக் கருவாகக் கொண்டு தோன்றியதே குறவஞ்சி நாடகம். இதனைக் குறத்திப்பாட்டு எனவும், குறம் எனவும் பாட்டியல் நூல்கள் குறிக்கும்.

இரண்டாயிரம் மூவாயிரம் ஆண்டுகளாக நிகழ்ந்து வந்த இக்குறவரின் தனியாடல்கள் கதை தழுவிய போக்கில் ஒழுங்கு பெற்று நாடகம் என்ற வடிவில் உருவாகியது. பக்தி இயக்கத்தில் ஒரு புதிய மலர்ச்சி தோன்றியதன் விளைவாக இலக்கிய உலகிலும் ஒரு திருப்பம் ஏற்பட்டது. அத் திருப்பத்தில் குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி நாடகங்கள் என்ற நாடக இலக்கியங்கள் தோன்றின. குறத்தி குறி கூறுவதாக அமைந்த இந்நூலின் இலக்கணத்தை,

''இறப்பு நிகழ்வெதிர்வு என்னுமுக் காலமும்
திறப்பட உரைப்பது குறத்திப் பாட்டே''
(பன்னிரு. இனவியல், 131)

எனப் பன்னிரு பாட்டியல் நூற்பாவொன்று வரைந்து காட்டு கின்றது. குறத்தி குறி கூறுவதாக அமைந்த குறத்திப்பாட்டு என்ற ஒருவகை நூல், அக் காலத்தில் இருந்ததென இதனால் அறிகிறோம்.

தொல்காப்பியத்தில் குறிகூறும் ''கட்டுவிச்சி'' பற்றிக் கூறப் படுகிறது[1].

பிற்காலத்தில் தோன்றிய மீனாட்சியம்மை குறம் போன்ற நூல்களில் குறத்தி குறி கூறுவதற்காக முன்னும் பின்னும் அமைந்த சில செய்திகள் கூறப்படுகின்றன. சிற்றிலக்கியமான கலம்பக நூல்களிலும் குறம் என்ற உறுப்புக் காணப்படுகிறது.

குறவஞ்சி-வளர்நிலைகள்

பண்டைக் காலத்தில் குறத்திப்பாட்டு என்ற பாட்டு வழங்கி வந்ததென்பதும் அதனைச் சாயலாகக் கொண்ட குறம் என்ற உறுப்பு கலம்பக நூல்களில் இடம் பெற்ற தென்பதும், நாளடைவில் இதனை அடியொற்றிக் குறம் என்னும் சிற்றிலக்கியம் எழுந்த தென்பதும், இந்நூல்கள் மேலும் வளர்ச்சி பெற்று இசைப்பாட்டுகளுடன் கலந்து குற வஞ்சி என்னும் நாடக இலக்கியமாய் மலர்ந்ததென்பதும் அறியப்படும்.

இக் குறவஞ்சி என்னும் இலக்கியத்தை நாடகம் என்றே குறிப்பிடுவதை,

"பலவளஞ்சேர் குறவஞ்சி நாடகத்தைப்
படிப்பவர்க்கும் கேட்பவர்க்கும் பலனுண் டாமே"
(திருக்குற்றால. நூற்பயன். 8)

என்வரும் பாடல் அடியால் அறியலாம்.

1. தொல்காப்பியம், களவியல், 24.

அக்கால நாடகங்களில் மக்கள் மனத்தைப் பெரிதும் கவர்ந்தது குறவஞ்சி நாடகம். பலவகைச் சந்தப்பாக்கள் விரவப்பெற்று நாடக முறையில் அமைந்திருந்தமையால் இது மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது.

''அகவல் வெண்பா கலிப்பா கலித்துறை விருத்தம் முதலிய செய்யுட்களோடு சிந்து, கீர்த்தனம் முதலிய இசைப்பாட்டுக் களும் இந்நாடகத்தில் அமைவதால் ஓசை நயமிக்குக் கேட்ப வர்க்கு இன்பம் பயக்கும்" எனவரும் டாக்டர் மு வ. கூற்று இதனை விளக்கும்[1]

முதல் குறவஞ்சி

குறவஞ்சி நூல்களில் முதன் முதலில் தோன்றியது ''மீனாட்சி யம்மை குறம்" என்னும் நூலாம். இது திருமலைநாயக்கர் காலத்தில் (கி. பி. 1623-1659) வாழ்ந்த குமரகுருபரரால் இயற்றப்பட்டது. குறவஞ்சிகளில் இமயப் புகழ் பெற்று இலங் குவது திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி.

குறவஞ்சி நாடகம், படித்தவர் பாமரர் போற்றும் பொது இலக்கியமாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது என்பதனை இருபதுக்கு மேற்பட்ட குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் தோன்றிய திலிருந்து அறியலாம்.

நாடக அமைப்பு

குறவஞ்சி நாடகங்களின் அமைப்பு, பெரும்பான்மையும் ஒரே வகையில்தான் உள்ளது. காலத்திற்கும் இடத்திற்கும் ஏற்பச் சில சில குறவஞ்சியில் சிறு சிறு மாறுதல்கள் காணப் படுகின்றன. பிற்காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் ஆடப்பட்டுவந்த நாடகங்களில் கணபதி வருதல், கட்டியங்காரன் வருதல், மோகினி வருதல் போன்றவை முதலில் நிகழும். இம் முறை யைப் பின் பற்றியே குறவஞ்சி நாடகமும் தொடங்குகிறது.

காப்பும், தோடயமும், மங்களமும் கூறப்பட்ட பின் கட்டியங்காரன் வருதல், மோகினி வருதல் போன்றவை முதலில்

1. மு. வரதராசன், இலக்கிய மரபு, பாரிநிலையம், சென்னை, பக். 95

நிகழும். இம் முறையைப் பின்பற்றியே குறவஞ்சி நாடகமும் தொடங்குகிறது.

காப்பும், தோடயமும் மங்களமும் கூறப்பட்டபின் கட்டியங்காரன் வருதலும், பாட்டுடைத் தலைவன் பவனி வருதலை அவன் கூறுதலும் குறவஞ்சியில் முதலில் இடம் பெறும். தலைவன் பவனிக்கு முன் கணபதி பவனி வருவதாகவும் கூறப்படுவதுண்டு. தலைவன் பவனி வருகையில் தலைவி ஒருத்தி அவனைக் கண்டு காதல் கொள்வதுடன் அவருடைய உடல் வருணனைகளும் கூறப்படும். தலைவியின் பெயரைக் குறவஞ்சி நூல்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையில் கூறும்.

அவற்றுள் சில: மதனவல்லி, வசந்தவல்லி, காமரசவல்லி, தெய்வமோகினி, மோகினி, இராசமோகினி, மோகனவல்லி, மோகனாங்கி, மதனரதி என்பன.

தலைவி தலைவனை எண்ணி விரக வேதனையால் வருந்தி மன்மதன், நிலவு, தென்றல், குயில் முதலியவற்றைப் பழித்துக் கூறுதல் பிற்பகுதியில் காணப்படும். திருவாரூர்க் குறவஞ்சியில் பாட்டுடைத் தலைவனையே விளித்து இரங்கும் செய்தி காணப்படுகிறது.

தொடர்ந்து தலைவியின் பாங்கி வருதல், அவளைத் தலைவி தலைவனிடம் தூது போக்கல், அப்பொழுது குறி சொல்லும் குறத்தி வருதல், அவள் வரவைப் பாங்கி தலைவியிடம் அறிவித்தல், குறத்தியைப் பாங்கி அழைக்க அவள் வந்து வாசல் வளம் கூறுதல் ஆகியவை நிகழும். வாசல் வளம் கூறுதல், சில குறவஞ்சிகளில் காணப்படவில்லை.

குறத்தி தனது நாட்டுவளம், மலைவளம், சாதிவளம், ஆற்றுவளம் முதலியன கூறுவாள். தான் குறி சொல்லிப் பெற்ற பரிசுகளையும் விளக்குவாள். பின்னர்த் தலைவியின் வேண்டுகோளின்படி தலைவிக்குக் குறி கூறுவாள். தலைவி கொண்ட காதலையும், அக் காதல் வெற்றி பெறும் என்பதை

யும் குறிப்பாள். இவ்வாறு குறி கூறிக் கொண்டிருக்கும்போது பாங்கி தலைவனிடமிருந்து மாலை வாங்கிக் கொண்டுவந்து கொடுத்ததாகச் சில குறவஞ்சிகளில் கூறப்படும். பாங்கி, தலைவனிடமிருந்து மாலை வாங்கி வருவதாகக் கூறுவது, தூது என்னும் சிற்றிலக்கியத்தின் சாயல் எனலாம.

குறத்தி இவ்வாறு குறி கூறிக் கொண்டிருக்கையில் அவள் கணவனான குறவன் பறவை வேட்டையாடுதலும், தன் தோழனுடன் பறவைகளைப் பிடித்துக் கொண்டிருக்கும் போது குறத்தியின் நினைவு வர, அவளின் பிரிவாற்றாது வருந்திக் கூறுதலும், அவள் அடையாளங்களை விரிவாகக் கூறி அவளைத்தேடி வருமாறு தோழனிடம் கூறுதலும் நிகழும். குறவனையும் அவன் தோழனையும் அவர்கள் உரையாடல்களையும் கருவாகக் கொண்டு பிற்காலத்தில் எழுந்த குளுவ நாடகங்கள், குறவஞ்சி நாடகத்தின் குழந்தை எனலாம்.

இறுதியாகக் குறவன் பலஇடங்களிலும் அவளைத் தேடியலைந்து நகரத்தில் கண்டு பிடிப்பான். அவளைப் பலபடப் பாராட்டி அவள் அணிந்திருக்கும் அணிகள் பற்றி வினவுவான். அவள் விடை கூறுவாள். இருவரும் கூடிப் பாட்டுடைத் தலைவனை வாழ்த்துவதோடு நாடகம் முடியும்.

எடுத்துக்காட்டாகப் பழங்காலக் குறவஞ்சி ஒன்றையும், பிற்காலக் குறவஞ்சி ஒன்றையும் காண்போம்.

கும்பேசர் குறவஞ்சி நாடகம்

இக்குறவஞ்சி கி.பி. 18ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் குடந்தைப் பாபநாச முதலியார் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது என்பது டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதய்யர் கருத்து.[1] கும்பகோணத்தில் எழுந்தருளியுள்ள கும்பேசர்மீது பாடப்பெற்ற இந்நூலில் இடையிடையே வெண்பா, அகவல், விருத்தம், கொச்சகக் கலிப்பா, கட்டளைக் கலிப்பா, கட்டளைக் கலித்

1. ஸ்ரீ பாபநாச முதலியார், கும்பேசர் குறவஞ்சி நாடகம், (1944) கலா க்ஷேத்திரம் அடையாறு; பக். 6

துறை முதலிய செய்யுள்களும், இசைப்பாடல்களாகிய கீர்த்தனங்களும் அமைந்துள்ளன. இந்நாடகம் எளிய நடையில் இசையமைப்புக்கேற்ற கீர்த்தனங்களையும், நாடக அமைப்புக் கேற்ற பாடல்களையும் கொண்டுள்ளது. நாடகத்திற்கு உயிர் நாடியாக உள்ளது உரையாடலாகும். உரையாடல் போலவே அமைந்துள்ள பாடல்கள் இந்நாடகத்திற்குச் சுவை கூட்டு கின்றன.

சிங்கன் சிங்கியைப் பார்த்து வினவுகிறான்:

''பாதகி நீ என்னை விட்டுப் பிரிந்து
பரதேசம் போவானேன்-சிங்கி?"

சிங்கி பதில் சொல்லுகிறாள்:

''பக்குவத்தில் ஒரு சக்களத்திவாய்
பார்த்தும் இருப்பேனடா-சிங்கா?''(கும்பே.குற.108-9)

இதுபோன்ற உரையாடல்பாடல்கள் இந்நூலில் பல.

நாடகத்தில் மற்றோர் அம்சமான சுவையுணர்வைத் தூண்டும் இடங்களும் இந்நூலில் பல உண்டு. சிங்கன் தன் காதலி சிங்கியின் பிரிவாற்றாமல் புலம்புமிடத்தில் அவளது நினைவு ஓவியங்களை உணர்ச்சிக் கலவையாகத் தீட்டிக் காட்டுகின்றார் ஆசிரியர்.

''கறிக்குப் புள்ளினங்களை நெய்யினில் பொரிப்பாள்
கலத்திற் பகுந்து நின்று மிகவுப சரிப்பாள்"
சுறுக்கிலுண் டெழுந்திரு டாவென்று சுரிப்பாள்
சுரதத்தி னாவிளைத் தாற்கையை நெரிப்பாள்
(சிங்கிக்கு)

வந்தவழியில் வந்தென் காலடி பிடிப்பாள்
மனங்கலங் கிச்சிறுக்கி சினந்துபற் கடிப்பாள்
பந்து முலைதிறந்தே கைவிரல் நொடிப்பாள்
பயலே யென் றெத்தனை தோதகம் படிப்பாள்"
(கும்பே.குற.103)

இக்குறவஞ்சி நாடகத்தைக் கும்பகோணம் கோப்பு நடராசச் செட்டியார் என்பவர் நாட்டியக்காரர்களைக் கொண்டு மாசி மகத் திருவிழாவின்போது மிகச் சிறந்த முறையில் நடைபெறச் செய்தார் என்ற செய்தியை இதன் பாயிரம் பின்வருமாறு கூறுகிறது.

> "கவனமுடன் இதைஎடுத் தியாவரும் கண்டுகண்
> களிகூர வரிய பரதக்
> கருவியோ ரால்பாடி ஆடல் புரிவித்தனன்
> ... ...
> நடராச மகிபாலனே" (கும்பே. பாயிரம்)

பாடி ஆடல்புரிவித்தனன் எனக் குறிக்கப்படுவதால் இது நாட்டிய நாடகமாக நடிக்கப் பட்டதென்பது அறியப்படும். இக் குறவஞ்சி நாடகம், இப்பொழுது அடையாறு கலாக்ஷேத்திரத்தில் திருமதி ருக்குமணி தேவியாரால் நடிக்கப்பட்டு வருவது குறிப்பிடத் தக்கது. குறவஞ்சி இலக்கியம் நாட்டிய நாடகமாகவே கொள்ளத்தக்கதென்பதைப் பின்வரும் பேரறிஞரது கூற்று அரண் செய்யும்.

"இவ்வமைப்பு முறையினுள் பிற குறவஞ்சிகளினின்றும் சற்றே வேறுபடுமிடங்கள் பலவாகும். அவை இந்நூல் பழமையான குறவஞ்சி நாடகங்களுள் ஒன்றெனக் காட்டுவன. ஆதலால் அவற்றைக் காணுதல் தக்கதாகும். அதற்கு முன் நாம் நினைவிற் கொள்ள வேண்டிய தொன்றுண்டு; 'நடமே நாடகம் கண்ணுள் நாட்டியம்' என்றபடி நாடகம் என்பது ஈண்டு நாட்டியத்தை உணர்த்திவிடுகிறது. இக்காலத்தைப் போலக் கதை தழுவி உரையாடலாக வரும் கூத்தினைக் குறிப்பதன்று. ஆதலின் நாட்டிய நாடகங்களுக் குரிய உறுப்புகளே இக்குறவஞ்சியில் இடம் பெறும்"[1].

---

1. கு. பரமசிவன், சிற்றிலக்கியச் சொற்பொழிவுகள் (1960) தி. சை. சி. நூ. கழகம், சென்னை. பக். 254

நாடகத்தின் கதைத் தலைவி

இக்குறவஞ்சி நாடகத்திற்குத் தலைவி யார் என்பது சிந்திக்கத்தக்கது. செகன்மோகினியா? அல்லது குறவஞ்சியா? உலாவரும் கடவுளைக்கண்டு உள்ளமிழக்கும் பெண்ணைத் தலைவி எனக் கூறுவது முழுமையும் பொருந்துவதான விடையன்று. நூலின் தொடக்க முதல் இறுதிவரை நம் உள்ளத்தில் பதியும் பாத்திரமாக நிற்பவள் குறவஞ்சியே. எனவே பள்ளு நாடகங்களுக்குப் பள்ளன்-பள்ளியரே தலைமக்களாதல் போலக் குறவஞ்சி நாடகத்திற்குக் குறவஞ்சியே தலைமகளாக வேண்டும் எனக் கோடலே பொருந்துமெனத் தோன்றுகின்றது.

ஓதாளர் குறவஞ்சி அல்லது அலகுமலைக் குறவஞ்சி

இது, பிற்காலத்தில் எழுந்த குறவஞ்சி. இந்நூல், அண்மையில் தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகத்தின் பொருளுதவியில் பதிப்பிக்கப் பட்டுள்ளது. கொங்கு நாட்டில் குறிப்பிடத் தக்க சிறப்பொடு புலவர் பாடும் புகழமைந்து விளங்குவது அலகுமலை என்னும் குன்றம். குன்றுதோறாடும் குமரப் பெருமான் அமர்ந்துறையும் அலகுமலை பற்றி எழுந்தது இக் குறவஞ்சி.

கி. பி. 1756 இல் கொங்குநாட்டுக் கொடுவாய்ப் பேரூரில் வாழ்ந்த சின்னத்தம்பி நாவலர் என்பவர் இந்நூலை இயற்றினார். முருகப் பெருமானைப் பாட்டுடைத் தலைவனாக வைத்துப் பாடியிருப்பதன்றியும்,அந்நாளில் கொங்குப் பகுதியில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த ஓதாளர் குலப் பெருமகனான பெரிய பெருமாளின் சிறப்புக்களையும் நூலின் இடையிடையே புகழ்ந்து கூறியிருப்பதால் இது ஓதாளர் குறவஞ்சி எனவும் வழங்கப்படுகிறது.

பிற்கால நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டது போன்ற முறையை இந்நூலும் எதிரொலிக்கக் காணலாம். பழைய குறவஞ்சிகளில் பாடல்களே மிகுதியாக இடம் பெற்றிருக்கும். உரைநடையாக வசனப் பகுதியைக் காண இயலாது. இக் குறவஞ்சி இயற்றப் பட்ட காலத்தில் உரைநடை வளர்ச்சி பெற்றுள்ள நிலையைக்

காணலாம். எடுத்துக்காட்டாகக் கட்டியங்காரன் தன் வருகையைப் பெரும்பாலும் பாடலாகவே கூறுவதைத்தான் பல குறவஞ்சிகளில் காணலாம். இந்நூலில் கட்டியங்காரன் பேசும் வசனத்தைக் காணலாம். அந்நாட்களில் நாடகத்தில் கையாளப் படும் தமிழ் எவ்வாறிருந்ததென்பதையும் இது காட்டுகிறது.

"அகோ எப்படி என்றால் தேவாதிதேவன் ஸ்ரீமந் நாராயணன் மருகன் இரணிய கற்பகருவபங்கன்... பொங்கலூர் நாட்டில் கொடுவாய் ஓதாள்குலர் பிறவியின் மரபில் நல்ல பெருமாள் மகிபன் அருளிய பெரிய பெருமாள்வசீகரன் அனுதினமும் பணி பாத பங்கஜா... அலகாசல ஆண்டவா... சரணம் சரணம் சாமியேசரணம்[1]"

அலகுமலையாண்டவர் பவனிக்கு முன் அவரது தசாங்கம் கூறப்படுதல், கட்டியன் பாட்டுடைத்தலைவன் பெருமையை மோகனாங்கிக்குக் கூறல், கொடுவாய், குன்றை, பெருந்தகை, பொங்கலூர் போன்ற ஊர்த்தலைவர்கள் பற்றிய செய்திகள், அறங்கள், திருப்பணிகள் பேசப்படுதல் இவை போன்ற சில மாற்றங்களை இந்நூலில் காணலாம்.

தஞ்சையில் குறவஞ்சி

தஞ்சையில் பிரகதீசுவரர் கோயிலில் குறவஞ்சி நாடகம் மகாராட்டிய மன்னர்கள் காலந்தொட்டு நடிக்கப்பட்டு வந்ததென் அறிகிறோம். சரபேந்திர பூபாலக்குறவஞ்சி நாடகம் தஞ்சைக் கோயிலில் அஷ்டக்கொடி விழாக் காலத்தில் ஆடப் பட்டு வந்ததெனவும், அது காரணமாக அந்நூல் அஷ்டக் கொடிக்குறவஞ்சி எனப் பெயர் பெற்றதெனவும் டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதய்யர் கூறுகின்றார்[2].

---

1. க. பழநிச்சாமிப்புலவர், ஓதாளர் குறவஞ்சி (1969) விபுலானந்த நிலையம், திருப்பூர், பக். 9
2. சிவக்கொழுந்து தேசிகர் பிரபந்தம், உ. வே. சா. பதிப்பு (1932) பக். 280

'தஞ்சாவூர் பிரகதீசுவரர் கோயிலில் மராட்டிய மன்னர்கள் கால முதல் ஒரு குறவஞ்சி நாடகமாவது ஆடப்பட்டு வருகிறது. முன்பு கூறியபடி இக்கோயில் பிரம்மோற்சவத்தில் அஷ்டக்கொடி எனும் உற்சவதினம், கோயில் தாசிகளால் இன்னமும் ஆடப்பட்டு வருகிறது, எனக் கூறுவர் பம்மல் சம்பந்தனார்[1].

சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கத்தின் சார்பாக ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் குறவஞ்சி நாடகங்கள் பல நாடக அமைப்பில் அரங்கேற்றப்பட்டு வருவது ஈங்கு நினைக்கத் தக்கது.

நொண்டி நாடகம்

பள்ளு நாடகம், குறவஞ்சி நாடகம் போல இந்நூற்றாண்டில் வளர்ந்த மற்றொரு நாடக இலக்கியம் நொண்டி நாடகமாகும். பிற்காலத்தில் தோன்றிய பிரபந்த வகையில் சேர்ந்தது இந்நாடகம். எனினும் பாட்டியல்களில் குறிக்கப்பட்ட 96 பிரபந்தங்களில் இது சேர்க்கப்படவில்லை.

பெயர்க்காரணம்

நொண்டி நாடகம் எனப் பெயர் பெற்றதற்கு இதுவரை காரணம் கண்டறியப்படவில்லை. பிற்காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்ற சந்தப் பாடல்களில் குறிப்பிடத்தக்கதுநொண்டிச்சிந்து; இந்நாடகம் நொண்டிச் சிந்தால் பாடப்பட்டிருப்பதாலும், நொண்டி ஒருவன் தன் வரலாறு கூறுவதைப் போன்ற அமைப்பைப் பெற்றிருப்பதாலும் இப்பெயர் பெற்றிருக்க வேண்டும் எனக் கருத இடமுண்டு. 'ஒற்றைக்கால் நாடகம்' எனக் கிராமப்புற வழக்கில் இந்நாடகம் பெயர் பெற்றிருப்பது ஒப்பு நோக்கத் தக்கது.

பதினான்கு நொண்டி நாடகம்

கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் அதாவது கி.பி. 1695 முதல் சில நொண்டி நாடகங்கள் இருந்ததாக அறி

1. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ் (1969), பக். 63

கின்றோம். இன்றுவரை பதினான்கு நொண்டி நாடகங்கள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுள் சில வெளிவந்துள்ளன. சில ஏட்டுச் சுவடிகளாக உள்ளன.

''தற்காலம் சென்னையில்அரசாங்கத்தார் ஏற்படுத்தியுள்ள ஓலைப்புத்தக சாலையில் பழனி நொண்டி நாடகம், சீதக்காதி பேரில் நொண்டி நாடகம் என்னும் இரண்டு நாடகங்கள் தமிழ்ப்பாஷையில் ஓலையில் எழுதப்பட்டனவாயிருக்கின்றன. கடைசியில் கூறப்பட்ட நொண்டி நாடகமானது சுமார் 225 வருடங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டதாகும்'' என வரும் பம்மல் சம்பந்தனார் கூற்று இதனை வலியுறுத்தும்[1]: அண்மையில் முதல் நொண்டி நாடகம் அச்சிடப்பட்டுவிட்டது. கிடைத்துள்ள நொண்டி நாடகங்கள் வருமாறு:

1. சீதக்காதி நொண்டி நாடகம்
2. திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம்
3. திருப்புல்லாணி நொண்டி நாடகம்
4. திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம்
5. திருமலை நொண்டி நாடகம்
6. திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம்
7. தில்லைவிடங்கன் ஐயனார் நொண்டி நாடகம்
8. குளத்தூர் ஐயன் நொண்டி நாடகம்
9. சாத்தூர் நொண்டி நாடகம்
10. சாரங்கபாணி நொண்டி நாடகம்
11. பழனி நொண்டி நாடகம்
12. மதுரகவிராயர் நொண்டி நாடகம்
13. அவினாசி நொண்டி நாடகம்
14. ஞான நொண்டி நாடகம்

என்பன.

---

1. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடகத் தமிழ் (1962), பக். 52

நொண்டி நாடகத் தோற்றம்

கி. பி. 10ஆம் நூற்றாண்டை யடுத்துக் கதை தழுவிய நாடகங்கள் தோன்றி வளர்ச்சி பெற்றன. கதை தழுவிய கூத்துக்கள் நடத்தப்பட்ட செய்தியைக் கல்வெட்டுக்களாலும் இலக்கியங்களாலும் அறிகிறோம். இவ்வாறு நாடகமாக உருப் பெற்ற பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்களை அடுத்து மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கப்பட்டவை நொண்டி நாடகங்கள். இந் நாடகங்களில் மற்ற சுவைகளைக் காட்டிலும் எள்ளல் பற்றி எழும் நகைச்சுவையே பெரிதும் விரும்பப்பட்டது. இந்நகைச் சுவையை அடித்தளமாகக் கொண்டு தோன்றியனவே நொண்டி நாடகங்கள்.

முதல் நாடகம்

நொண்டி நாடகங்களில் முதலில் தோன்றியது சீதக்காதி நொண்டி நாடகம்.

நகையாட வேண்டுமானால் கடவுளர்களை எள்ளிக் கூற முடியாது. மன்னர்களையோ செல்வர்களையோ எள்ளவும் இயலாது. ஏழை, எளியவர்களையும் குற்றவாளிகளையும் தான் எள்ள முடியும். எனவே ஏழைக் குற்றவாளி ஒருவன் இளமையில் தீய வழிகளில் சென்று அதன் விளைவாகப் பல இன்னல்களில் உழந்து திருந்திய நிலையில் தன்து செயலைத் தானே எள்ளலும் நகைச்சுவையும் தோன்றக்கூறுவது போன்ற அமைப்புடன் இத்தகைய நாடகம் எழுந்தது. நகைச்சுவை என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றுதற்குரிய நிலைக் களங்களாக எள்ளல், இளமை, பேதைமை, மடன் என்ற நால்வகையைத் தொல்காப்பியர் கூறியிருப்பது[1] இங்குக் கருதத்தக்கது. நொண்டி நாடகங்கள், எள்ளல், பேதைமை, மடன் காரண மாக நகை விளைப்பன. ஆயினும் எள்ளற் சுவையே, விஞ்சிய சுவை.

---

1. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல், நூ.5

எள்ளல் நாடகமாக அமைந்து நகைச்சுவையை அளித்த போதிலும் இந்நாடகங்கள் நீடித்துச் செல்வாக்குப் பெற வில்லை. இக்காலத்தில் மறைந்தே போயின.

நாடக அமைப்பு

இந் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களில் நொண்டி ஒரு வனே மேடை மீது தோன்றுவான். விருது கட்டுவான். தனது வரலாறு முழுவதையும் தானே கூறி நடிப்பான். கடவுள் வாழ்த்துடன் நாடகம் துவங்கும். அந்தந்த மதக் கடவுளரை வாழ்த்துதல் இந்நாடக மரபு. அவையடக்கத்தின் பின்னர்த் தோடையம் இடம் பெறும்.

நொண்டி தன்னைத்தானே ''நீ யார்?'' என்று வினவ அவன் தன் வரலாற்றைக் கூறுவான். நொண்டி, தன் நாட்டு வளம், இளமையில் கல்வி கற்ற முறை, மணவினை நிகழ்ச்சி, பல தலங்களுக்கும் சென்று வழிபடல் இவற்றைக் கூறிய பின்னர், தீய நண்பன் ஒருவனோடு கூடிப் பல இடங்களில் திருடிய நிகழ்ச்சிகளை விரித்துரைப்பான். திருட்டினால் விளைந்த தீய விளைவுகளைக் கூறுவதே இந் நாடகத்தின் மையக் கருத்தாத லால் அந் நிகழ்ச்சி வற்புறுத்திக் கூறப்படும்.

திருட்டுத் தொழிலை நடத்தும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுப் பரத்தை ஒருத்தியின் மையலில் சிக்கித் தாய்க்கிழவியால் மருந் திடப்பட்டுத் தன் செல்வத்தை எல்லாம் இழந்து, மேன் மேலும் திருட்டுக்களில் ஈடுபடும்போது ஓர் முறை அரசன் குதிரை களைத் திருட, காவலரால் பிடிக்கப்பட்டு மாறுகால், மாறுகை வாங்கப்படுவான். கை கால்களை இழந்து பெருந்துன்பங் களில் உழந்து நிற்கும் போது, நல்லார் ஒருவரால் வழிகாட்டப் பட்டுக் குறிப்பிட்ட புண்ணிய தலத்தை அடைந்து இறைவனை வழிபட்டு, மீண்டும் கை கால்கள் வளரப் பெற்றதைக் கூறு வதோடு நாடகம் முடிவுறும்.

எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் இத்தகைய அமைப்பையே கொண்டுள்ளன. சில சில நாடகங்களில் சிறிது வேறுபாடு

காணப்படுவதுண்டு. திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம் என்னும் நூல்கொண்டு இவ்வமைப்பைக் காணல் தகும்.

திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம்

திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம் இற்றைக்கு 200 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் அனந்த பாரதி என்பவரால் இயற்றப் பட்டது. சைவத்தின் மேன்மையை எடுத்துக் கூறுவது.

அக்காலத்தில் இருந்த நாட்டு நிலைமை, ஆர்க்காட்டு நவாப்பின் ஆட்சி அரசியல் நிலை, ஆலய நடைமுறைகள், கோயிலில் நாட்டியம் ஆடிவந்த தாசிகளின் பரத்தமைப் பண்பு முதலிய பல செய்திகளை அறிய இந்நாடகம் உதவு கிறது.

இதற்கு முன் வழங்கிய சில நொண்டி நாடகங்களையும் இந்நூலினால் அறிகின்றோம்.

> ''தக்கதிருச் செந்தூரில் நொண்டி-வெகு
> சாத்திரத்தைப் பார்த்துகந்த சாத்தூரின் நொண்டி
> மிக்க திருப்பழனி நொண்டி-இன்னம்
> வெற்றிபெற்ற திருத்தலத்தின் குன்றக்குடி நொண்டி''
> (திருவிடை. நொண்டி. பக். 7)

என்வரும் அடிகளில் இதைக் காணலாம். 'குன்றக்குடி நொண்டி நாடகம்' என்றதொன்றும் இருந்ததாக இந்நூல் சுட்டுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடகம் தொடங்குகிறது. கடவுள் வாழ்த்து, தோடையம் மங்களம் இவை முடிந்தவுடன் நொண்டி மேடையில் தோன்றி சிவலிங்கங்களின் துதி யாடுவான்.

நடிப்பு

ஒரு காலை இழந்தமை தோன்ற விஞ்சை மூலிகை வைத்துக் காலைக் கட்டிக் கொண்டு வந்து சபையினர்க்குத் தன்னை அறிமுகம் செய்து கொண்டு தன் வரலாற்றைத்தானே

கூறிப் பாடி நடிக்கத் தொடங்குகிறான். நொண்டிச் சிந்தில் பாடல் தொடங்குகிறது. விருத்தம் போன்ற பாக்களும் விரவி வருகின்றன. இடையிடையே வசனமும் கலந்து காணப்படு கிறது.

தன்னை நொண்டி என்றே அறிமுகம் செய்து கொண்டு வந்து தோன்றும் இவனது அலங்காரம் தனிச் சிறப்புடையது. பொன்னி நதியில் நீராடி, திருநீறு அணிந்து சிவபஞ்சாக்கர உருச் செபித்து, கையில் குளிசக்கயிறும், மார்பில் ரசமணியும் தரித்து மார்பில் முத்து மாலைகள் ஒளிவீசக் காட்சியளிப் பான். விருது கட்டினேன் என்று பாடுவான்.

"பொன்சரிகைப் புள்ளி உருமாலை-வாகைப்
பூவணிந்து கட்டியுள்ளே மேவுமிந்திர சாலை
விஞ்சை மூலி ஒன்றை வைத்துக் காலை-நொண்டி
விளம்பரஞ் சபையிலாட விருதுகட்டி னேனே"

(திருவிடை. நொண்டி. பக். 7)

மற்ற நொண்டி நாடகங்களைப் போலவே நிகழ்ச்சிகள் தொடர்ந்து சென்று இறுதியில் நொண்டிக்கால்கள் வளரப் பெறுவதோடு நாடகம் முடிகின்றது. இந்நாடகம் திருவிடைமரு தூரில் உள்ள நாடகசாலையில் நடைபெற்றதாகத் தெரிகிறது.

நொண்டி நாடகங்களின் பயன்

நொண்டி நாடகங்கள் எள்ளலை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றியனவாதலின் இவற்றால் பெறும் பயன் களில் முதலிடம் பெறுவது காண்போர் பெறும் நகைச்சுவை. மக்களுக்குக் களிப்பூட்டும் நோக்கத்தை முதன்மையாக வைத்துச் சமயப் பிரச்சாரங்களை இவை செய்து வந்தன.

மதங்களைப் பரப்புதல், அறநெறி ஒழுக்கநெறிகளை மக் களுக்குப் போதித்தல், தம்மை ஆதரித்த வள்ளல்களின் புகழ் பாடுதல் என்பவை இவற்றின் பயன்களாக அமைந்திருப்பதை ஒவ்வொரு நொண்டி நாடகத்திலும் காணலாம்.

ஒருவனே தோன்றி மேடையின்மீது பாடித் தன் வரலாறு கூறுவதாக அமையும் இந்நூலை ஒரு "Mono-acting" நாடக மாகக் கொள்ள வேண்டும். மேடையில் தோன்றி நொண்டி ஒருவன் வேடம் புனைந்து நடிக்கும் இந் நாடகம், அமைப்பு நிலையில் இக் காலக் கதாகாலட்சேபம் செய்வதைப்போன்றது. அவ்வகையில் மட்டுமல்லாது படிப்பதற்கேற்ற நாடக இலக் கியம் என்று இதனைக் கொள்வதும் பொருந்தும்.

பிள்ளைத்தமிழ், பரணி, தூது போன்ற சில பிரபந்தங்கள் இக்காலத்தில் புலவர்களால் புதிதாக எழுதப்பட்டுள்ளன[1]. ஆனால் நொண்டி நாடக இலக்கிய வகையில் புதிதாக ஒன்றும் பிறக்கவில்லை.

தலங்கள் சமயங்கள் இவற்றின் பெருமைகள் பாசுரங் களாகப் பாடப்பட்டு வந்த வரலாறு, பொதுமக்கள் விரும்பும் காட்சி வடிவிலும் பாட்டு வடிவிலும் மாறிய பரிணாமமே இந்நாடக அமைப்புகளாகும். யாப்பு இலக்கணத்தைச் சொல்ல வந்த அமிர்தசாகரர் காரிகையாப்பில் பாடி இலக்கணம் அமைத்திருக்கிறார். பேரின்பத்தைக் காட்ட விரும்பிய வாசகர், திருக்கோவையாரில் சிற்றின்பத்தைக் காட்டி விளக்குகிறார். இவ்வுத்திகள் போல இறைவன், தலம், சமயம் இவற்றின் அருமை பெருமைகளை விரைவில் பரப்பிடவும், மக்கள் மனத்தில் பதித்திடவும் கண்ட கலை இலக்கியங்களே இம் மூன்று நாடக இலக்கியங்களும் ஆகும். பிற்காலங்களில் தேசிய உணர்வு, கட்சிப் பிரச்சாரம் பரப்ப இக் கலை பயன்படுத்தப் பட்டதுபோல இவ்வெல்லையில் சமயநெறி தலப்பெருமை பரப்ப இக் கலை பயன்படுத்தப்பட்டது எனக் கொள்ளலாம்.

நாடக இலக்கியங்கள் துவக்கம்

முன்கண்ட நீண்ட வரலாற்றில் நாடகங்கள் நாட்டியங்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் பரவிக் கிடக்கின்றன. ஆனால் முழுமை யான நாடக இலக்கியங்கள் கிடைக்கவில்லை. அப்படி நாடக

1. 'காமராசர் பிள்ளைத் தமிழ்' கண்ணதாசன், 'வங்கத்துப் பரணி' புலவர் அரங்க சீனிவாசன்

இலக்கியங்கள் கிடைக்காமைக்குரிய காரணங்களையும் குறிப்பிட்டுள்ளேன். அவ் வரலாற்றிற்குப் பின் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இலக்கிய வடிவில் முதன் முதலாகக் கிடைக்கும் நாடக வடிவங்கள் இம்மூன்றுமேயாகும். இவ்வெல்லையில் இருந்துதான் நாடக இலக்கியங்கள் தொடர்ந்து தோன்றவும் அவை நமக்குக் கிடைக்கவும் தொடங்கின. தமிழ் மொழி தோன்றி, இலக்கியங்கள் பல முகிழ்த்து வளர்ந்த பிறகு பல நூற்றாண்டுகள் சென்று தமிழ் நாடக இலக்கியம் தோன்றியிருக்கிறது என்று வருந்த வேண்டியதில்லை. முத்தமிழ் என்ற பாகுபாடு தமிழில் இருந்தாலும் கூத்தின் வடிவம் பல நூற்றாண்டுகள் வரை தமிழகத்தில் இன்றைய "Drama" வடிவில் இல்லாமல் இருந்து வந்திருக்கிறது. காலம் செல்லச்செல்ல இப்பரிணாமத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. இலக்கியம் ஒன்றை மதிப்பிடும் பொழுது தொன்மையை அடிப்படையாகக் கொள்ளவேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை. முன் முளைத்த காதுகளை விடப் பின் தோன்றிய கொம்புகள் உறுதியாக இருக்கின்றன. இலக்கியங்களுக்கும் இது பொருந்தும். பொதுவாக உலகநாடுகளில் சிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள் பற்றிய செய்தியும், நாடகங்கள் பற்றிய செய்தியும் ஒப்பிட்டு நோக்குவதற்காக இறுதியில் **(பின்னிணைப்பு 6, பின்னிணைப்பு7)** தரப்பட்டுள்ளன.

ஏ. ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நாடகம்

இந்தியத் துணைக்கண்டம் ஆங்கிலேயர் ஆட்சியிலிருந்து விடுபட்டது 1947 ஆம் ஆண்டு என்பது அனைவரும் அறிந்த ஒன்றாக இருந்தாலும், ஆங்கிலேயர் இந்தியாவில் நுழைந்த காலம் அதற்கு இரண்டு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் என்று வரலாறு நமக்குக் காட்டுகிறது. 'தாமஸ் ஸ்டீபன்ஸ்' என்னும் ஆங்கிலேயப் பாதிரியார் 1579ஆம் ஆண்டில் இந் நாட்டிற்கு வந்தார். இவர்தான் இங்கு வந்த முதல் பாதிரியார். இங்கிலாந்துக்கும் இந்தியாவிற்கும் வாணிக உறவிற்கு வழிகோலியவர் இவரேயாவார். பிறகு கிழக்கிந்திய வாணிகக் கூட்டம் **(East India Company)** என்ற அமைப்பில் ஆங்கிலேயர் இந்தியாவில்

ஒன்றுபடலாயினர். இவ்வமைப்பில் இந்தியாவில் பரவிய ஆங்கிலேயர் காலக் கட்டத்தில் மண்ணாசை கொண்டு முக்கிய நகரங்களில் குடியேறினார்கள். பல இடங்களை விலைக்கு வாங்கினார்கள். துப்பாக்கிகள், பீரங்கிகள் கொண்டு இந்திய மக்களை அடிமைப்படுத்தினர். இவர்களின் மண்ணாசை வீர பாண்டிய கட்டபொம்மன், மருதுபாண்டியர் போன்ற தமிழ் மறவர்களைக்கொன்றிடும் அளவிற்கு உச்சத்தை அடைந்தது. இப் பேயாட்டம் ஒடுங்கிய காலம் 1858ஆம் ஆண்டுசெப்டம்பர் முதல் நாளாகும். இந்நாளில்தான் வெள்ளையர் கைப்பற்றிய இந்தியாவின் ஆட்சிப் பொறுப்பை விக்டோரியா மகாராணி யாரிடம் ஒப்படைத்தனர். அந்நாள் முதல் தமிழகம் ஆங் கிலேய முடியாட்சியின் கீழ் வந்தது. அவ்வாண்டு முதல் 1947 ஆம் ஆண்டு வரை ஆங்கிலேயர் காலம்எனக் கொண்டு அக்காலங்களில் தமிழ் நாடகம் எவ்வண்ணம் இருந்தது என்பதனை இங்குக் காண்போம். இவ்வெல்லையில் உள்ள நாடகங்களை அறிவதற்குப் பெருந்துணை புரிகின்ற நிறுவன மாகச் சென்னையில் உள்ள ஆவணக்களரி (Madras Record Office) அலுவலகம் பயன்படுகிறது. பதிப்பகங்கள், கல்லூரிகள், நூலகங்கள், தனி மனிதர் என்று தேடிச் சென்று நாடக நூல்களைச் சேகரிக்க வேண்டிய அரிய முயற்சி தவிர்க்கப்பட்டு, இக் காலங்களில் தோன்றிய எல்லா நாடகங்களையும் இங்கு ஒரு சேரக் காண்கிறோம்.

சென்னையில் எழும்பூரில் உள்ள ஆவணக்களரி என்பது தமிழக அரசின்கீழ் இயங்கி வரும் காப்பு நூலகம். அந் நூல கத்தில் சென்னை மாநிலத்தில் அச்சிடப் பெற்றுப் பதிவு செய்யப்பட்ட பல்வேறு மொழி நூல்களும் உள்ளன. இந்திய அரசு, 1867 ஆம் ஆண்டில் அச்சிட்ட நூல் உரிமையைப் பதிவு செய்வதற்குரிய சட்டத்தை இயற்றியது. இச் சட்டத்தால் நூல் வெளியிடும் ஒவ்வொருவரும் தம் நூல்களைப் பதிவு செய்ய வேண்டிய கட்டத்திற்கு ஆளானார்கள். அந் நூல்கள் பதிவாளருக்கு வர அவை இன்று ஆவணக்களரியில் சேர்த்து வைக்கப் பெற்றும், பாதுகாக்கப் பெற்றும் வருகின்றன.

வாய்மொழியாகவும், ஏட்டுச்சுவடி வடிவிலும் வழங்கி வந்த இலக்கியங்கள் கி. பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டில் அச்சு வடிவிற்கு வந்தன. இந்திய மொழிகளில் தமிழில்தான் அச்சு எழுத்துக்களும், நூலும் முதன் முதலில் தோன்றின. கிருத்துவப் பாதிரியார்களால் விளைந்த இந்நன்மையால் 17ஆம் நூற்றாண்டில் பல இடங்களில் அச்சகங்கள் தோன்றலாயின. அச்சகங்களால் உருவான நூல்கள், ஒரிடத்திற்கு வரும் சட்டமின்மையால் சிதறுண்டு போயின. 1867இல் விளைந்த சட்டத்தால் ஓர் ஒழுங்கு ஏற்பட்டுத் தோன்றிய நூல்களை நாம் இன்று ஒருசேர அறிய முடிகின்றது. அந் நூல்களில் நாடக நூல்கள் பற்றி அறியலாகும் செய்திகள், நாடகத் தமிழின் வளர்ச்சி காட்டுவனவாக உள்ளன. நாயக்கர், மராத்தியர் காலங்களில் நாடகங்கள் தோன்றி வளர்ந்த வரலாறு இதற்குமுன் குறிக்கப் பெற்றது. குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி நாடகம் என்பன இக்காலப் பகுதிகளில் சிறப்பாகக் கருதத்தக்கன என்பதும் விளக்கப் பெற்றது. இந் நாடகங்களின் போக்கும், புதுமையும் தழுவி நாடகங்கள் தோன்றிய காலப்பகுதியே, 1867 முதல் தொடங்கும் பகுதி ஆகும்.

750 நாடக ஆசிரியர்கள் 1700 நாடகங்கள்

இக்கால எல்லையில் சுமார் எழுநூற்று ஐம்பது ஆசிரியர்களும், கிட்டத்தட்ட ஆயிரத்து எழுநூறு நாடக நூல்களும் தோன்றியுள்ளன என்ற புள்ளி விபரம், இத்துறை ஆய்வாளர்களுக்குப் பெரும்பயன் நல்கும். ஆவணக்களரியில் உள்ள நாடக நூல்களே இங்கு ஆங்கிலேயர் காலத்து நாடக நூல்களாகக் கொண்டு ஆராயப்படுகின்றன. தமிழில் நாடக நூல்கள் இல்லையே என்று ஏங்குவாருக்கும், எண்ணுவாருக்கும் இவ்வெண்ணிக்கை நிறைவினைத் தரும். பேரெண்ணிக்கையை உடைய இந்நாடக நூல்களில் புராணங்கள், இதிகாசங்கள் வரலாறுகள், சமூகங்கள் இவைகளைத் தழுவிய அல்லது கருவாகக் கொண்ட நாடகங்களும், மொழிபெயர்ப்பு நூல்களும் உள்ளன.

இவைகளில் இராமாயணம், பாரதம் இவற்றை அடியொற்றி ஒவ்வொன்றிலும் நூறு நாடகங்களுக்கு மேல் தோன்றியிருக்கின்றன. ஏனைய புராண வகைகளில் இரு நூறுக்கும் மேல் நாடகங்கள் எழுந்துள்ளன. ஐம்பதுக்கு மேற்பட்ட மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும் இவ்வெல்லையில் உண்டு. நூற்றைம்பது சமூக நாடகங்களும், இருபத்தைந்து வரலாற்று நாடகங்களும் இவ்வெண்ணிக்கையில் அடங்கியுள்ளன. இந் நாடகங்கள் காலத்தைக் காட்டும் தன்மையன என்பதனை மறுத்தற்கில்லை. இவற்றின் அமைப்பும், வகைகளும் இங்கு ஆராயப் பெறுகின்றன.

ஒரே பொருளைக் கருவாகக் கொண்டு எழுந்த நாடகங்கள்

நாட்டில் அழியாப் புகழ் பெற்று விளங்கும் இறவாத் தன்மை வாய்ந்த இதிகாசங்கள், புராணங்கள் இவற்றில் அமைந்துள்ள கருக்களே பல்வேறு கோணங்களில் பல்வேறு பெயர்களில் நாடகங்களாக எழுதப்பட்டும், நடிக்கப்பட்டும் வந்துள்ளன. தர்மம், அதர்மம் இவைகளுக்கு இடையே நடைபெறும் போராட்டத்தை விளக்கும் இராமாயணக் கதையும், வாய்மையை வலியுறுத்தும் அரிச்சந்திரன் கதையும், சூதின் தன்மையை விளக்கும் மகாபாரதமும் தமிழ் மக்களைக் கவர்ந்ததில் பெருவியப்பில்லை. இவ்வுண்மையை அன்று முதல் இன்று வரை நடத்தப்பட்டு வரும் நாடகங்களில் நாம் காண முடிகின்றது.

அந் நாளில் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தவை மேற்கூறியாங்கு இராமாயணம், மகாபாரதம், அரிச்சந்திர புராணம், நள தமயந்தி வரலாறு ஆகியன என்பதனைப் பின் வரும் நாடகங்கள் காட்டும்.

மகாபாரதம் பற்றிய நாடகங்கள்

மகாபாரதக் கதையைக் கருவாகக் கொண்டு புலவர்கள் பலர், நாடக நூல்கள் எழுதினர். கால வரிசைப்படி அவை

கீழே தரப்படுகின்றன. பல பதிப்புக்கள் வெளிவந்துள்ள ஆண்டுகளும் தரப்பட்டுள்ளன.

நூல்	ஆசிரியர்	இயற்றிய ஆண்டு
மகாபாரத விலாசம்	இராமச்சந்திர கவிராயர் (இராயவல்லூரர்)	1870 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880 1883 1886 1887 1889
மகாபாரத நச்சுப் பொய்கை விலாசம்	வைரக்கல் வேலாயுதப் புலவர்	1880
மகாபாரத விலாசம்	சரவணப் பண்டிதர்	1881
மகாபாரத விலாசம்	பொன்னுசாமி நாயக்கர்	1882
தரும நாடகம் (தருமர் வைகுந்தம் சென்றது)	கல்யாணசுப்பிரமணிய ஐயர்	1888
மகாபாரதம் (நச்சுப்பொய்கை மட்டும்)	வேலூர் நாராயணசாமிப் பிள்ளை	1890
சயிந்தவ நாடக அலங்காரம்	விக்ரவாண்டிசாலை கிருஷ்ணப்பிள்ளை	1891
திரௌபதி துகிலுரிதல்	இரத்தினசபாபதி முதலியார் சுப்பா சாஸ்திரியார்	1891
கீசக விலாசம்	வேலூர் கன்னய்ய நாயுடு	1897

இராமாயணம் பற்றிய நாடகங்கள்

இராமநாடகம்

இது சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரால் கீர்த்தனை, விருத்தம் போன்ற பாடல்களால் 1867 இல் இயற்றப்பட்டது. இராமாயணம் போன்றே ஆறு காண்டங்களாக அமைந்து படிக்கும் நாடகமாகப் புகழ் பெற்று விளங்குகிறது. இதன் பல பதிப்புகள் 1869, 1872, 1875, 1887, 1878, 1879 1880, 1882, 1883, 1893 ஆகிய ஆண்டுகளில் வெளிவந்துள்ளன. இந் நாடகக் கீர்த்தனைகள் சில இறுதியில் (பின்னிணைப்பு-8) தரப்பட்டுள்ளன.

குசலவ நாடகம்

திருநயம் கிருஷ்ண பாரதிகளால் 1837 இல் இயற்றப்பட்டது. மறு பதிப்பாக 1883 இல் மீண்டும் வெளிவந்தது.

அரிச்சந்திர புராணம் பற்றிய நாடகங்கள்

ஒரே பொருளைக் கருவாகக் கொண்டு பலரால் அமைக்கப்பட்ட நாடகங்களில் குறிப்பிடத் தக்கது வாய்மையை வலியுறுத்தும் அரிச்சந்திர நாடகம். மக்கள் ஆதரவைப் பெரும் அளவுக்குப் பெற்று வந்த அரிச்சந்திரன் கதையை நாடக உருக் கொடுத்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் பின்வருபவர்கள்.

நாடகநூலின் பெயர்	ஆசிரியர்	ஆண்டு
அரிச்சந்திர விலாசம்	இரங்கற்பிள்ளை பழவேற்காடு	1867, 1876, 1877 1880, 1883
அரிச்சந்திரோபாக்கியான நாடக அலங்காரம் என்னும் கீர்த்தனை	மு. நரசிம்மையர்	1868, 1881, 1886

அரிச்சந்திர விலாசம்	பரசுராமக் கவிராயர்	1873
அரிச்சந்திரவிலாசம்	வல்லூர் வேங்கட்ராம உபாத்தியாயர்	1874, 1880, 1885
அரிச்சந்திரநாடகம்	வி.வரதராஜலுநாயுடு	1875
சத்தியபாஷா அரிச்சந்திரவிலாசம்	டி. அப்பாவுப்பிள்ளை,	1890, 1894
அரிச்சந்திரநாடகம்	சிவசாமி	1893
அரிச்சந்திரநாடகம்	முத்துகிருஷ்ண உபாத்தியாயர்	1893
அரிச்சந்திரநாடகம்	தண்டாச்சியாப்பிள்ளை	1895
நீதிநெறிஅரிச்சந்திர நாடகம்	சங்கிலியாப்பிள்ளை	1899
அரிச்சந்திரநாடகம்	முத்தழக பாரதி	1900

இவையேயன்றி இரணியன்கதை, வள்ளியம்மை முருகனை மணந்த வரலாறு ஆகியனவும் இவ்வாறே பலரால் இயற்றப் பட்டுள்ளன. உண்மை பேசுவதையே இலட்சியமாகக் கொண்ட அரிச்சந்திரனுக்கு அடுத்தபடி செல்வாக்கு பெற்ற நாடகங்கள் சத்தியவான் சாவித்திரி, நல்லதங்காள் நாடகம் முதலியன.

நள தமயந்தி நாடகம்

பலரால் ஒரு கருவை மையமாக வைத்துப் பல காலங்களில் இயற்றப்பட்ட நாடகங்களில் அடுத்து நிற்பது நள தமயந்தி நாடகம் என்ற உண்மையைப் பின்வரும் குறிப்புக்கள் விளக்கும்.

தமயந்தி நாடகம் என்னும் நளச சக்கரவர்த்தி நாடகம்	வேலூர் நாராயண சாமிப்பிள்ளை	1871
நளவிலாசம்	மாமண்டூர் சபாபதி முதலியார்	1872
தமயந்தி நாடகம்	தஞ்சை கிருஷ்ணாப்பிள்ளை	1877, 1879, 1884
தமயந்தி நாடகம்	டி. கிருஷ்ணசாமிபிள்ளை	1884
நளவிலாசம்	முத்துசாமிப்பிள்ளை	1888

ஒரு பகுதி நாடகமாதல்

ஒரு பெரும் காப்பியத்தின் கதையில் ஒரு பகுதியை நாடகமாக ஆக்கும் செயலை அந்நாளில் காண்கிறோம். திருஞான சம்பந்தரின் வரலாற்றில் ஒரு பகுதியை ''அங்கம் பூம்பாவை விலாசம்'' என்ற பெயரால் நாடகமாக ஆறுமுக முதலியார் ஆக்கித் தந்திருக்கிறார்.

பெரியபுராணத்தின் ஒரு பகுதியாகிய சிறுத்தொண்ட நாயனார் விலாசம் என்பதனை பரசுராம கவிராயர், சாம்ப சிவப்பிள்ளை நாராயணசாமி நாயுடு என்னும் மூவரும் நாடக வடிவில் இயற்றியுள்ளனர். 1875 இல் வேங்கடாசலம் பிள்ளை ''திருநீலகண்ட நாயனார் விலாசம்'' எழுதினார்,

1876 இல் குப்புசாமி கிராமணியார் என்பவர், மாணிக்க வாசகர் வரலாற்றை ''மாணிக்கவாசக சுவாமி விலாசம்'' என்ற பெயரில் நாடகமாக இயற்றினார்.

பாரதத்தில் வரும் சந்தனு மகாராசன், ஊர்வசியை மணக்கும் பகுதியை "இந்திரசபா'' என்ற பெயரில் அப்பாவுப்பிள்ளை 1886 இல் நாடகமாக இயற்றினார்.

1919 இல் கிருஷ்ணப்பிள்ளை என்பவரால் "சயிந்தவ நாடகா அலங்காரம்" எழுதப்பட்டது. பாரதத்தில் ஒரு பகுதியைக் கூறும் நாடகம் இது.

மதத்தால் தோன்றிய நாடகங்கள்

காலப்போக்கில் வாணிகம் பற்றியும், பிற காரணங்களாலும் தமிழகத்தில் பலவகை இனத்தவர் வந்து குடியேறித் தமிழ் மக்களுடன் உறவு பூண்டு வாழத் தலைப்பட்டனர். அதனால் அக்காலத்தில் புதிய நாடகங்கள் தமிழில் எழுந்தன. இவ் வினத்தவர்களில் முஸ்லீம்களும் கிருத்தவர்களும் முன்னிலையில் நிற்கின்றனர்.

இஸ்லாமிய நாடகங்கள்

இஸ்லாமிய நாடகங்களில் 1870 இல் வண்ணக் களஞ்சியப் புலவர் இயற்றிய அலிபாதுஷா நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. இது, சாமுதேசத்து மன்னராகிய அலிபாதுஷாவின் வரலாற்றைக் கூறும் இஸ்லாமிய மத நாடகம். மக்கள் அந்நாளில் இதனை மிகவும் விரும்பியதால் இது ஆறு பதிப்புகள் பதிப்பிக்கப்பட்டு வெளிவந்துள்ளது.. அடுத்துக் கூறத்தக்கது, முகம்மது இப்ராஹிம் சாயபுவால் 1873 இல் இயற்றப்பட்ட அப்பாசு நாடகம்.

கிருத்துவ நாடகங்கள்

கிருத்துவ நாடகங்களில் சிறப்பிடம் பெற்று நிற்பது, "ஞானசவுந்தரி" நாடகம். 1889 இல் பர்நாந்த் சேவியர் குருசு என்பவரால் எழுதப்பட்ட இந் நாடகம்; ஏசுவின் பேரருளை விளக்குவதாகும். 1896 இல் எழுதப்பட்ட "நூதன் அர்ச்சிய எஸ் தாக்கியர் நாடகம்" இஸ்தாக்கியரின் திவ்விய-புண்ணிய வரலாற்றை விவரிக்கின்றது. 1885 இல் யாக்கோபு சாமு என்பவரால் இயற்றப்பட்ட ஆதாம் ஏவாளின் விலாசம் அல்லது பேரின்ப கலா சிங்காரி என்னும் நாடகம் கிருத்துவ நூல்களில் கூறப்படும் ஆதாம் ஏவாளின் வரலாற்றைக் கூறுகின்றது.

ரோமன் கத்தோலிக்கச் சமயத்தைச் சேர்ந்த பெண் துறவியாகிய பிலோமேனம்மாளின் வரலாற்றை விளக்குவது, சவுரியப்பதாசரால் 1913 இல் இயற்றப்பட்ட அர்ச்பிலோமேனம்மாள் நாடகம்.

பௌத்த நாடகம்

பம்மல் சம்பந்தனார் 1918 இல் இயற்றிய புத்தாவதாரம் என்னும் நாடகம், புத்தர் பெருமானது புகழினை விளக்கும் நாடகமாகும்.

சைவ வைணவ நாடகங்கள்

நாடகங்கள் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கிய 19 ஆம் நூற்றாண்டில் சைவ வைணவ சமயங்கள் உச்சநிலையை அடைந்திருந்தன.

எந்த நாடகம் நடத்தப்படினும், அது கடவுள் நம்பிக்கையோடுதான் நடத்தப்பட்டு வந்தது. விநாயகர், கலைமகள் சிவன், அம்பிகை போன்ற கடவுளர்களின் வாழ்த்துக்கள் இல்லாத நாடகமே இவ்வெல்லையில் இல்லை எனலாம்.

கந்தபுராண நாடகங்கள், பெரியபுராணத்தை அடியொற்றிய நாடகங்கள் போன்றவை சைவ சமய வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் உதவின.

பெரியபுராணத்தில் உள்ள தடுத்தாட்கொண்ட புராணத்தை அடியொற்றி 1913 இல் டி. எஸ். அங்கமுத்து முதலியாரால் சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் நாடகம் வெளிவந்தது. "மாணிக்கவாசகர்" என்ற நாடகம் 1911 இல் வீரபாண்டிய தாண்டவராயரால் எழுதப்பட்டுள்ளது. பின்வரும் நாடகங்கள் இவ்வாறே நாயனார் வரலாறுகளைத் தழுவி எழுதப்பட்டன.

நாடகம்	ஆசிரியர்	ஆண்டு
மார்க்கண்டேயர்	ப. சம்பந்த முதலியார்	1911
சிறுத்தொண்டர்	செங்காடு மாசிலாமணிக் கவிராயர்	1913
திருநாளைப்போவார் நாடகம்	மதுரை கவிராஜ கந்தசாமிப் பிள்ளை	1924
சண்டேசநாயனார் சரித்திர நாடகம்	கே. எஸ். கலியாணசுந்தர முதலியார்	1927
திருஞானசம்பந்தர்	எஸ். கே. பார்த்தசாரதி ஐயங்கார்	1929

வைணவ நாடகங்கள்

நாடகக்கலை மூலம் சமயத்தை வளர்க்கும் முயற்சியில் வைணவமும் பின்வாங்கவில்லை. மகாபக்த விஜயத்தை ஒட்டிய நாடகங்கள், இராமாயண நாடகங்கள், மகாபாரத நாடகங்கள் இவை வாயிலாக வைணவம் செழித்தோங்கியது. திருமால் பத்திமையை விளக்கும் நாடகங்களும் வைணவதாசர்களின் பெருமை கூறும் நாடகங்களும் எழுந்தன.

திருமாலின் பத்து அவதாரங்களின் பெருமையைக் கூறும் "தசாவதாரம்" என்ற நாடகத்தைத் தமிழகத்தின் தலைநகர்களில் காட்சிப் புதுமை விற்பன்னர் கன்னையாவின் நாடகக் குழுவினர் நடத்தி வந்தனர். பின்வரும் நாடகங்கள் போன்றவை வைணவ சமய அடிப்படையில் எழுந்தனவேயாகும்.

நாடகம்	ஆசிரியர்	ஆண்டு
தொண்டரடிப்பொடி ஆழ்வார்	சி. ஆர். சீனிவாசமூர்த்தி	19 4
ஆண்டாள்	டி. எஸ். சோமசுந்தரம் பிள்ளை	1925
இராமானுஜர் சரித்திர நாடகம்	எஸ். கே. பார்த்தசாரதி ஐயங்கார்	1929

கண்ணனின் லீலைகளைப் பற்றிக் கூறும் மகாபாகவத தசமஸ்கந்த நாடகம், புராண நாடகங்களில் புகழ் அடைந்து வந்துள்ளது. ஏ. லட்சுமி அம்மாளால் 1886 இல் எழுதப்பட்ட இந்நாடகம் பல தொகுதிகளாக வெளியிடப்பட்டது. 1888 இல் இதன் பதினாறாம் தொகுதி வெளிவந்தது என்றால், இந் நாடகம் பொதுமக்களின் ஆதரவை எந்த அளவிற்குப் பெற்றிருந்தது என்பதை அறியலாம்.

புராண நாடகங்களில் மற்றொன்று திரு. வெங்கடராம நாயக்கர் அவர்களால் 1890 இல் எழுதப்பட்ட கிருஷ்ண நாடகம் ஆகும். இது கண்ணனின் கோபிகா லீலைகள் பற்றியது. இந்நாடகம், வைணவ சமயத்தின் பெருமையை நிலைநாட்ட எழுந்தது.

புராண நாடகங்கள்

புராணக் கருத்துக்களையே கொண்டு தொடர்ந்து நாடகங்கள் வந்தன. அவைகளில் சில.

நாடகம்	ஆசிரியர்	ஆண்டு
வள்ளியம்மன் நாடகம்	நமச்சிவாயப்புலவர்	1872
இரணிய விலாசம்	அரங்கநாத கவிராயர்	1876
மார்க்கண்டேய நாடகம்	கோபாலகிருஷ்ணையர்	1876
சாவித்திரி நாடகம்	பி. ஆர். கோவிந்தசாமிராவ்	1886

நோன்பு நாடகங்கள்

தமிழர்கள் சில நோன்புகளைத் தம் வாழ்வில் தவறாது கடைபிடித்து வருகிறார்கள். அவற்றில் குறிப்பிடத்தக்க இரு நோன்புகள் வைணவர்களுக்குரிய ஏகாதசி விரதமும் சைவர்களுக்குரிய சிவராத்திரி விரதமும் ஆகும். இவ்விரு நோன்புகளையும் விளக்கி இவ்வெல்லையில் பல நாடகங்கள் தோன்றியிருக்கின்றன. ஏகாதசியின் பெருமையை விளக்கும் ருக்மாங்கதன் கதையைப் பலர் நாடகமாக்கியுள்ளனர். அந் நாடகங்கள் பற்றிய செய்தி வருமாறு.

நாடகப் பெயர்	ஆசிரியர்	ஆண்டு
ருக்மாங்கத சரித்திரம்	மணவாளராமானுஜ தாசர்	1871
ருக்மாங்கத விலாசம்	சுப்பராய முதலியார்	1887
ருக்மாங்கத விலாசம்	நாராயணசாமிப்பிள்ளை	1895
தர்மாங்கத விலாசம்	வீராசாமி உபாத்தியாயர்	1896

சைவர்கள் கொண்டாடும் சிவராத்திரியின் பெருமையை விளக்கிடும் நாடகங்கள்.

சிவராத்திரி நாடகம்	வேலாயுதகவி	1876
இந்திரசங்கம் கதை	நாராயணசாமிப்பிள்ளை	1896

வாழ்க்கையின் கூறுகளிலும் பழக்க வழக்கங்களிலும் நாடகங்கள் ஊடுருவின என்பதற்கு நோன்பு நாடகங்கள் சான்றாகின்றன

காப்பிய நாடகங்கள்

சிலப்பதிகாரம் தமிழ் மொழியில் உள்ள நாடக நூல்களில் பழமையானதெனச் சிலர் கருதுகின்றனர். அது நாடகக் காப்பியமே தவிர நாடக நூல் அன்று. ஆனால் அதனை நாடகமாக்கும் முயற்சி பிற்காலத்தில் தோன்றியது. ஆனால் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தின் கதையைச் செவி வழியாகக் கேட்டு அதனை நாடகமாக்கித் தெருக் கூத்தாக நடத்திவந்த சில உபாத்தியாயர்கள் காவியத்தின் சில அடிப்படைகளையே மாற்றி விட்டனர். மக்கள் உள்ளத்தில் எழுந்த கடவுள் பற்று வெறியாக மாறத் தொடங்கியபோது முன்பின் யோசனை இல்லாத சில மூட நம்பிக்கைகள் தோன்றலாயின அதன் விளைவாக எழுந்த நாடகமே வீரபத்திர நாயக்கரால் .913 இல் எழுதப்பட்ட "கோவிலன் கர்ணகி நாடகம்"

இதில் கோவிலன் இறந்தபின் கண்ணகி காளி உருக் கொண்டு பாண்டியனைப் பழி வாங்கி மதுரையை எரித்தழித்துவிட்டு மலையாள நாட்டிற்குச் சென்று இறுதியாகத் திருவொற்றியூர் தியாகேசரிடம் வந்து நீர் வேண்டி நிற்கிறாள். அவர் அவளைக் கிணற்றில் இறங்கச் சொல்ல இறங்கியதும் கிணற்றைப் பாறையால் மூடிவிடுகிறார். இக் கண்ணகி தான்

இப்பொழுது ''எட்டப் பாறையம்மன்'' என வழங்கி வரும் பாட்டுக்குரிய தெய்வம்.

அண்மைக் காலத்தில் திரைப்பட உலகில் சிலப்பதிகாரத்தை அடியொற்றியது என விளம்பரம் செய்யப்பட்டு ''கண்ணகி'' படம் தோன்றிய பின்னரே சிலப்பதிகாரத்தைச் சிதைத்து அவியலாக்கி ''கோவிலன் கர்ணகி'' நாடகம் என நடத்தி வந்த போக்கு, தமிழ் நாட்டில் ஒழிந்தது. உண்மைஇலக்கியங்களை உணர்ந்து போற்றும் தமிழறிஞர்களின் பணியே இதற்குக் காரணம் எனலாம்.

மணிமேகலைக் காப்பியமும் நாடக வடிவில் எழுதப் பட்டுள்ளது. 1923 இல் துறையூர் டி. எம். பாலசுந்தரம் எழுதி யுளள ''மணிமேகலை என்னும் மங்கைத் துறவு'' நாடகம் இக் காப்பியக் கதையை அடியொற்றி அமைந்துள்ளது. 1915 இல் ராசகோபால ஐயரால் ''சிந்தாமணி நாடகம்'' சீவகன் கதையைத் தழுவி இயற்றப்பட்டது.

வரலாற்று நாடகங்கள்

புராண இதிகாசக் கருத்துக்களைக் கொண்ட நாடகங் கட்கு அடுத்த நிலையில் எழுதப்பட்டவை தனிப்பட்டவர்களைப் பற்றிய வரலாறுகள் கூறும் நாடகங்கள் எனலாம். இவர்களின் வாழ்வில் காணப்பட்ட உண்மை, வீரம், தியாகம், கற்பு போன்ற உயர்ந்த பண்பாடுகளை விளக்கும் நாடகங்கள் நாட்டில் தோன்றலாயின.

மதுரை வீரன்

மதுரைப் பகுதியில் கொள்ளை அடித்துக் கொடுமைகள் புரிந்து வந்த கள்ளரைக் கருவறுத்த தீரன் மதுரை வீரனது வரலாறு, மக்கள் உள்ளத்தைக் கவர்ந்தது. திருத்தாள் தோணி குட்டி உபாத்தியாயரால் 1879 இல் எழுதப்பட்ட ''மதுரை

வீரன் நாடகம்" 1880, 1881 ஆம் ஆண்டுகளில் மீண்டும் பதிப்பிக்கப்பட்டது.

தேசிங்கு ராஜன்

ஆர்க்காட்டு நவாப்புக்குக் கப்பம் கட்ட மறுத்த பாதுஷாவை எதித்து நின்ற மாவீரன் தேசிங்குராசனது வரலாறு நாடக உருவம் பெற்றது. ஆங்கிலேயரை எதிர்த்துச் சுதந்திரக் கொடியை உயர்த்திய வீர பாண்டிய கட்டபொம்மனைப் பற்றிய நாடகங்களும் தோன்றலாயின. 1869 இல் வீரபத்திர ஐயர் "தேசிங்குராசன் நாடகம்" எழுதினார்.

கட்டபொம்மன்

இந்நாடகம் 1879, 1881, 1883 ஆம் ஆண்டுகளில் மூன்று பதிப்புகளாக வெளிவந்தது. 1930 இல் பாஸ்கரசாமி, "கட்ட பொம்மு துரை" நாடகம் இயற்றினார்.

சிறப்பு மிக்க வரலாறுகள் ஆன இவை அனைத்தும் இந் நூற்றாண்டில் புகழ்மிக்க நடிகர்களால் திரைப்படங்களாகவும் உருப்பெற்றன. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வீரபாண்டிய கட்ட பொம்மன் வரலாறு நாடக வடிவில் திரு. சிவாஜி கணேசனாலும், தேசிங்குராஜன், மதுரை வீரன் வரலாறுகள் எம். ஜி. இராமச்சந்திரனால் திரைப்படமாகவும் நடிக்கப்பட்டன.

காத்தவராயன் முதலியன

திரு. அப்பாவுப்பிள்ளை 1898 இல் சோழன் கதையை "சோழவிலாசம்" என்ற பெயரில் வெளியிட்டார். காத்தவ ராயன் போன்ற நாடகங்கள் வரலாற்று நாடகங்களே. 1897 இல் வி. ஜி. இராமசந்திரப்புலவர் "புரூரவச் சக்கரவர்த்தி" நாடகம் எழுதி வெளியிட்டார். தமிழ் நாட்டவர் அல்லாத பிறநாட்டவர்கள் வரலாறுகளும் தமிழ் நாடக ஆசிரியர்களைக் கவர்ந்தன என்பதற்குச் சான்றுகள், 1885 இல் டி டி அரங்காச் சாரியார் எழுதிய 'நந்திதுர்க்க நாடகமும்', பொன்னுசாமி

நாயக்கர் எழுதிய 'நிஜலிங்கசிக்கியர் சரித்திரம்' என்ற நாடக மும் ஆகும்.

சாதி நாடகங்கள்

குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் விளக்கும் குறவர் வாழ்க்கையைப் போலவே பிற இனத்தவர் பற்றிய செய்திகளைக் கூறும் நாடகங்களும் பாடல்களும் நாளடைவில் தோன்றின. பள்ளுப் பாட்டு, தட்டாரப்பாட்டு, வண்ணாரப்பாட்டு என்பவை இவ் வகையில் எழுந்த பாட்டுக்கள். இவை நாளடைவில் நாடகமாக வளர்ந்தன. மேன்மக்கள் வாழ்வில் உள்ள நிகழ்ச்சிகளில் குறை களைக் காணத் தயங்கிய அறிஞர்கள், கீழ்மக்கள் வாழ்வில் அவற்றை அமைத்துப் பாட முற்பட்டமையும், சாதி பற்றிய பெருமை உணர்வுமே இவ்வகை நாடகங்கள் தோன்றக் காரணமாயின எனலாம்.

ஒட்ட நாடகம்

இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கது 1899 இல் வி. கோவிந்த ஆசாரி என்பவரால் எழுதப்பட்ட "ஒட்டநாடகம்" ஒட்டர் வகுப்பைச் சேர்ந்த ஓர் ஆடவனும், அவன் மனைவியும் நாடு கடந்து, அந்நிய நாடுகளில் அலைந்து திரிந்த வரலாற்றை இது சித்திரிக்கின்றது. மற்றொரு நாடகம் 1920 இல் ராஜேந்திரம் பிள்ளையால் இயற்றப்பட்டது. அந்நாடகப் பெயர், "ஒட்ட நாட்டார் நாடகாலங்காரம்".

பள்ளர் வரலாற்றை விளக்கி நாடகமாக என்னயினாப் புலவரால் இயற்றப்பட்ட "முக்கூடற்பள்ளு"ம் 1891 இல் அங்கமுத்துப் புலவர் இயற்றிய "பொய்கைப் பள்ளு"ம் பள்ளு என்னும் இலக்கிய வகையைச் சேர்ந்தன ஆயினும் இவை பள்ளு நாடகம் எனவும் வழங்கும். இவ்வழியைப் பின் பற்றி "சோகிகள்" வாழ்க்கை பற்றியும் நாடகம் தோன்றியது. "சோகி நாடகம்" என்னும் நூல் 1864 இல் சுப்பராய முதலியா ரால் எழுதப்பட்டது. காரானர் கார் காத்த நாடகம், கிருஷ்ண நாடகங்களில் இடையர்கள் குலப்பெருமை விளக்கப்படுகிறது.

சீர்திருத்த நாடகங்கள்

பண்டைக்கால நாடகங்களில் புதுமையான போக்குக் கொண்டவை நொண்டி நாடகங்கள். மக்களின் குறைபாடு களை எடுத்துக்காட்டி இடித்துத் திருத்த வேண்டும் என்ற எண்ணம் அந்நாளிலேயே இருந்தது என்பதை இந்நாடகவகை நன்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அக்காலத்தில் உள்ள தவறு களைத் திருத்தும் நோக்கோடு இந்நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. இவை பற்றி முன்னர்க் குறிக்கப்பெற்றது. இந் நொண்டி நாடகத்தைப் போலப் பல சீர்திருத்த நாடகங்கள் தோன்றின.

சீர்திருத்தம் என்பது இருபாலாருக்கும் பொதுவாயினும் சிறப்பாக மகளிர்க்கே அது அக்காலத்தில் மிகுதியாக வற்புறுத் தப்பட்டு வந்தது. இக்கருத்தை அவ்வெல்லையில் தோன்றிய நாடகங்கள் காட்டுகின்றன. 1915 இல் அப்புதாசப் பண்டிதர் இயற்றிய 'அற்பசுகம் பிராணபங்கம்' என்ற நாடகம், காதலில் சிற்றின்பத்துக்காக உயிர்க்கு ஏற்படும் அழிவை விளக்கு கின்றது.

வரதட்சணை

1911 இல் அ. சுப்பிரமணியபாரதி என்பவரால் இயற்றப் பட்ட "வனசாட்சி" என்ற நாடகம், வரதட்சணையின் கொடுமையை விளக்குவது. மறுமணத்தை ஆதரிக்கும் கருத்து இதில் நிரம்பிக் கிடப்பதைக் காணலாம். உண்மையில் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சி ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு புனையப்பட்டது இந்நாடகம் என்று கூறப்பெற்றுள்ளது. இன்று மிகுதியாகப் பேசப்பெறும் வரதட்சணைக் கொடுமை, மறுமணம் என்பன 20 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலேயே நாடகக் கருக்களாக அமைந்த சிறப்பு, குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே நாடகங்கள் பொழுது போக்குக்காக அமைந்த கலை என்பது ஏற்புடைய கொள்கையன்று. அவை, பார்ப்பவர் மனத்தினைக் கவர்ந்து நல்வழிப்படுத்தும் ஆற்றல் சான்றன.

மொழிக் கலப்படம்

ஆங்கிலத்தைத் தமிழில் கலந்து பேசும் அநாகரீகப் போக்கைக் கண்டித்து நகைச்சுவை ததும்ப எழுதப்பட்ட முதல் நாடகம் "சபாபதி". இந்நாடகம் 1919 இல் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரால் இயற்றப்பட்டது. சிற்றன்னையின் கொடுமையை விளக்கும் முறையில் இதே ஆசிரியரால் 1920 இல் எழுதப்பட்டது "மனோகரா".

மறுமணம்

பகுத்தறிவுச் சுடர் ஒளிவீசித் திகழ்கின்ற இக்காலத்தில் விதவைகள் சிலர் மறுமணம் செய்து கொள்வதையும் கலப்பு மணங்கள் நிகழ்வதையும் சாதாரணமாகக் காண்கின்றோம். ஆனால் அந்நாளில் இவை பெரும் புரட்சிச் செயல்களாக மதிக்கப்பட்டன. இச் செயல் புரிவோர், சமூகத்தில் ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டனர். அத்தகைய சூழ்நிலையில் இச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை ஆதரித்து எழுதப்பட்டது "ராஜலட்சுமி அல்லது விதியும் மதியும்" என்ற நாடகம். இது வி.வி. தேவ நாத அய்யங்கார் என்ற ஆசிரியரால் 1919இல் எழுதப்பட்டது.

சமூகத்தில் புரையோடிக் கிடக்கும் பலவகை ஊழல் களையும் குறைகளையும் கண்டிப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டு பிற்காலத்தில் பல நாடகங்கள் இயற்றப்பட்டன. அவை சமூகச் சீர்திருத்தத்துக்கு மிகவும் சிறந்த முறையில் தொண்டாற்றின.

கற்பு

"எந்நாட்டில் பெண்களின் கற்பானது காப்பாற்றப்பட்டு வருகிறதோ அந்நாடே சிறந்த நாடாகும்" என்ற உண்மையை வற்புறுத்துவது "தாசிப்பெண்" என்ற நாடகம். 1928இல் இதனையும் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் எழுதி னார்கள்.

மடாதிபதிகள்

மடாதிபதிகள் சிலர் உண்மைச் சமய நெறியினின்றும் மாறுபட்டுப் போலிபக்தர்களாக நடிப்பதைப் பிற்காலத்தில் ''சவுக்கடி சந்திரகாந்தா'' என்னும் ஜே. ஆர். ரங்கராஜுவின் நாடகம் சாடுவதை அறியாதார் இலர். ஆனால் தம்பிரான்களின் தீய நடத்தையையும், காவல் துறையினரின் கையூட்டு ஊழலையும் நகைச்சுவையுடன் விளக்குவது. பு. வி. சாமிநாத சாஸ்திரி 1911 இல் எழுதிய ''அப்பாசாமி சாஸ்திரி'' என்ற நாடகம்.

இருதாரம்

கணவன் பிரிவு தாளாது உடன்கட்டை ஏறும் கற்புக்கரசிகள் நிறைந்த தமிழ் நாட்டில் பலதார மணம் விழைந்து திரியும் பித்தர்களும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். முதல் மனைவி இருக்கவும், பதினெட்டு வயதுப் பாவை ஒருத்தியை மணக்க விரும்பி அலையும் ஓர் உன்மத்தனின் செயலைக் கண்டிக்கும் வகையில் 'இரத்தினாம்பாள் அல்லது முத்து மாலை' என்ற நாடகத்தை 1928 இல் அ. சுப்பிரமணிய பாரதியார் எழுதினார்.

உயர்வு தாழ்வு

இந்திய நாட்டின் முன்னேற்றத்திற்குத் தடையாக இருக்கும் சமூக மடமைகள் நீங்க வேண்டும் என்ற கொள்கை பிற்காலத்தில் வலியுற்று வந்தது. ஜாதிக் கொடுமையும், மனிதருள் உயர்வு தாழ்வு கற்பிக்கும் மடமையும் ஒழிய வேண்டுமென்ற கருத்துடன் சில நாடகங்கள் எழுதப்பட்டன. அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கது எஸ். இலட்சுமணனார் எழுதிய ''பங்கஜம்'' அல்லது ''பார்ப்பனக் கொடுமை'' என்ற நாடகமாகும்.

1900 இல் ஆத்மாநந்த பாகவதர் இயற்றிய ''கலியாண நாடகம்'' இந்துக்களிடையே வழங்கும் கலியாண வழக்கங்களை எள்ளி நகையாடுகிறது.

தாசிகள்

புரட்சி உள்ளமும் சீர்திருத்த எண்ணமும் கொண்ட காசி விசுவநாத முதலியாரின் தாசில்தார் விலாசம், டம்பாச்சாரி விலாசம், கூலிக்கு மாரடிக்கும் கூத்தாடிச்சி நடிப்பு ஆகிய வைகள் சிறந்த சீர்திருத்த நாடகங்களாகும். சென்னை சிந்தாதிரிப் பேட்டையில் வாழ்ந்த ''டம்பாச்சாரி என்ற செல்வந்தரின் வாழ்க்கையில், செல்வர்கள், தாசிகளுக்கு அடிமைப்பட்டுச் சிக்கிச் சீரழிந்ததை டம்பாச்சாரி விலாசம் எடுத்துரைக்கிறது.

சுயமரியாதைக் கட்சி செல்வாக்குப் பெற்ற காலத்தில்-தான் சீர்திருத்த நாடகங்கள் தோன்றின என்பதனை மேற் காட்டிய நாடகங்கள் மறுக்கின்றன.

புதுமை நாடகங்கள்

நாடகக்கலை புத்துயிர் பெற்று வளர வளரப் பலவகைப் புது முறைகளில் நாடக நூல்கள் எழுதப்பட்டன. புராண இதிகாசக் கதைகளையே திரும்பத் திரும்ப எழுதி வந்த செக்கிழுக்குப் போக்கில் திருப்பம் ஏற்படலாயிற்று. சமூக வாழ்வு பற்றியும், அவ்வக் காலப் பணிகள் பற்றியும் எழுத வேண்டும் என்ற எண்ணம் எழலாயிற்று.

மன்னர்களைப் பற்றியே எழுதி வந்த நிலைமாறி சாதாரணப் பாமர மக்களைப் பற்றியும், பாட்டும் நாடகமும் எழுதும் நிலை தோன்றியது. ''பபூன்'' பாட்டிலிருந்து ''பக்காத் திருடன்'' பாட்டு வரை அமைந்தன யாவும் மக்கள் உள்ளங் களை மகிழ்விப்பதற்காக எழுதப்பட்டன. பொதுமக்களும் இவற்றுக்கு ஆதரவு நல்கினர்.

கள்ளர் நாடகங்கள்

1921 இல் நாடகாசிரியர்களான் ஆர். நடராச ஆச்சாரி, கே. கே. தங்கவேலுப்பிள்ளை என்பவர்களால் இயற்றப்பட்ட

நாடகமான ''நவீன நளின புதிய ஷோக்திருடன்'' என்ற நாடகமும், 1929 இல் மீ. பொ. செல்லச்சாமி எழுதிய ''பலே பக்காத் கள்ளன் பாட்டு'' நாடகமும், 1923 இல் ஏ. எல். சதாசிவதாஸ் எழுதிய ''பவுன் பாட்டு'' என்ற நாடகமும் மக்களிடையே பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றவை. திருடர்கள் கதை, மக்களைக் கவர்ந்திருக்கிறது என்பதற்கு இவை சான்று.

தத்துவநாடகம்

மதங்கள், தத்துவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. வேதாந்தத் தத்துவங்களை அடிப்படையாக வைத்து, எழுதப் பட்ட ஓர் விந்தை நாடகம், ''வேதாந்த விவகாரக் கிரிமினல் கேஸ்''. இந்நாடகம் சதாவதானி ஷேக்குத் தம்பி பாவலர் என்பவரால் எழுதப்பட்டது. "தன்னைத் தானறிதல்'' என்ற வாக்கியத்தைக் கருவாகக் கொண்டு ஆன்மா,உடல் இவற்றை வாதி-பிரதிவாதிகளாக்கித்தத்துவங்கள் தொண்ணூற்றாறையும் சாட்சிகளாக்கி, வேதாந்தக் கருத்துக்களை விளக்கி, நாடக முறையில் நிகழ்ச்சிகளை அமைத்து எழுதப்பட்டுள்ள நூல் இது. பரணி நூல்களில் அஞ்ஞவதைப் பரணி, மோகவதைப் பரணி போன்ற தத்துவப் பரணிகள் தோன்றியமைபோல், இத் தத்துவ நாடகமும் தோன்றியுள்ளது.

நமது நாட்டின் உயிர் நாடியாகிய யோக சாத்திரத்தின் பெருமையை விளக்குவது ,'இராஜ கோபி சந்தீ'' என்ற நாடகம். இது 1926 இல் இரத்தின சபாபதி முதலியாரால் இற்றப்பட்டது.

மாணவர் நல நாடகம்

வளர்ச்சி பெருகப் பெருகச் சமூகத் தொண்டு பற்றிய நாட கங்கள் தோன்றின. நாட்டின் எதிர்காலச் செல்வங்கள் மாண வர்கள் அல்லவா? அவர்களின் நல்வாழ்வே நாட்டின் பெரு மைக்கு அடிகோல முடியும். எனவே அவர்களைக் கல்வியிலும் அறிவிலும் திறமை பெறச் செய்வது இன்றியமையாதது என்ற எண்ணம் வலுப்பெறலாயிற்று. இதன் விளைவாக எழுந்த

நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்கது டி. என். அப்துல் ரஜாக் எழுதிய "கல்வித் தோழன்" என்னும் நாடகம். இது மாணவர் முன்னேற்றத்துக்கான கருத்துக்களைக் கொண்டது. மாணவர்கள் கல்வி பெறுவதற்குப் பெற்றோர்களும் ஆசிரியர்களுடன் ஒத்துழைக்க வேண்டும் என்ற அரிய உண்மையை இந்நாடகம் வற்புறுத்துகின்றது. நாடகங்கள் தீர்க்க தரிசனமாகவும் எழுதப்படுகின்றன என்பதற்கு இந்நூல் சான்று.

பெயர் வழங்கிய முறைகள்

இந் நாடகங்களிலிருந்து நாடகங்களின் பெயரமைப்பு முறையையும் அறிய முடிகின்றது. இந் நாடகங்கள் சிறப்புப் பெயர், பொதுப் பெயர் இரண்டும் சேர்ந்த பெயரமைப்புக் கொண்டன. இப்பெயர்களில் சிறப்புப் பெயர் முன்னும் பொதுப்பெயர் பின்னும் இருக்கும். சான்றாக அரிச்சந்திர நாடகம் என்பதில் அரிச்சந்திரன் சிறப்புப் பெயர்; நாடகம் பொதுப்பெயர். பொதுப்பெயராக அமைந்த "நாடகம்" என்னும் சொல்லே பெருவழக்குப் பெற்றிருந்தது. ஆயினும் அலங்காரம், சபா, வாசகப்பா, விலாசம் என்பது போன்ற பொதுப் பெயர்களையும் சிறப்புப் பெயர்களுடன் சேர்த்துக் கூறும் வழக்கு இருந்துவந்துள்ளது என்பதனைப் பல நாடகங்களின் பெயர்கள் காட்டுகின்றன.

அலங்காரம்

அலங்காரம் என்ற பெயர் நாடகங்கட்கு இடப்பட்டுள்ளது. அலங்காரங்கள் பல நிரம்பிய கலையாதலின் நாடகம் இப் பெயரால் வழங்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். 1875 இல் வரதராச அய்யர், "மார்க்கண்ட நாடக அலங்காரம்" எழுதினார். 1920 இல் பா. அ. இராசேந்திரம்பிள்ளை என்பவரால் "ஒட்ட நாடகாலங்காரம்" என்னும் நாடகம் எழுதப்பட்டது.

சபா

19 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நாடகங்கட்கு, "சபா'' என்ற பெயர் இட்டு வழங்குவதைக் காண முடிகிறது. இந்திர சபா என்ற நாடகம்தான் ''சபா'' என்ற பெயரில் முதன் முதலில் வெளியிடப்பட்டது. இதன் பின்னர் வெளிவந்தவை பத்மினிசபா, நூதன பவழேந்திரசபா, பெரிய இந்திரசபா, சுந்தரஜோக் சபா முதலியனவாகும்.

வாசகப் பா

வாச்கப்பா என்றால் பாட்டும் வாசகமும் கலந்து வருவது. இலங்கையில் இப்பெயர் பெருவழக்குப் பெற்றது. முத்தைய புலவர் எழுதிய ''வேத சாட்சியாகிய தேவசகாயம் பிள்ளை வாசகப்பா'' என்பதனை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

விலாசம்

மதுரைக் குட்டி உபாத்தியாயர், 1870 இல்' மதுரை வீரன் விலாசம்' எழுதி வெளியிட்டார். பரசுராம கவி என்பவர் 1874 இல் சித்திராங்கத விலாசமும் அப்பாவுப்பிள்ளை 1878 இல் சித்திராங்கி விலாசமும் எழுதியுள்ளனர்.

இவ்வாறு எண்ணற்ற ''விலாசங்கள்'' 19 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் எழுந்தன. நாடகப் பொதுப் பெயர்களில் நாடகம் என்னும் சொல்லுக்கு அடுத்த நிலையில் மிகுதியாகக் காணப்படும் பொதுப்பெயர் ''விலாசம்'' என்பதே.

பெயர் சூட்டுதல்

நாடகங்களுக்குப் பெயர் சூட்டும் வகையில் மேலும் நாம் இங்கு ஒரு உண்மையை அறியமுடிகின்றது. இக் காலத்தில் வரும் நாடகங்கள் மிகச் சுருக்கமாகவும், புதிய நவீன முறைகளிலும் பெயரிடப்படுகின்றன. சான்றாக அமைதி, புயல், மனிதன் என்னும் பெயர்களைக் கூறலாம். ஆனால் கி. பி. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பல நாடகங்கள் இரண்டு பெயர்களுக்கு இடையில் ''அல்லது'' என்ற சொல்லைத் தாங்கி வெளிவந்தன.

மானவதி அல்லது நல்லதங்காள் (1913)
பரதன் அல்லது கடமையின் மேன்மை (1916)

இவ்வாறு பல நாடகங்களின் பெயர்கள் அமைந்தன. வை. மு. கோதைநாயகி அம்மாள், வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் போன்ற புதின எழுத்தாளர்களின் புதினங்களது பெயர்களும் இவ்வாறே அமைந்திருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே கி. பி 19 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் இவ்வாறு பெயரிடும் பொதுப் போக்கு இருந்தது என்ற உண்மையை அறியலாம்.

புதிய திருப்பம்

1877 ஆம் ஆண்டினை நாடக வரலாற்றுப் பாதையின் ஒரு புதிய திருப்பம் என்னலாம். அயன்மொழியிலிருந்து நாடகங்களைத் தமிழுக்குத் தந்த ''உதயகாலம்'' இக் காலமே.

ஆங்கிலம் கற்ற தமிழறிஞர் பலர் ஆங்கிலத்தில் உள்ள நாடகங்களைப் போலவே தமிழிலும் எழுத வேண்டும் என எண்ணினர். ஆங்கில மொழியறிவும் தமிழ்ப்புலமை நலமும் ஒருங்கு வாய்க்கப்பெற்ற நல்லறிஞர் சிலர், தூய தமிழ் நடையிலேயே அத்தகைய நாடகங்களை இயற்ற வேண்டுமெனக் கருதினர். இதனால் பெரும்பான்மையும் இசைப்பாடல்களும்

இடையிடையே சில வசனங்களும் விரவப் பெற்று வந்த நாடக உலகில் ஓர் புதிய முறை உருவாயிற்று.

இராமசாமி இராஜு என்ற அறிஞர் 1877 இல் "பிரதாப சந்திர விலாசம்" என்னும் நாடகத்தை உரைநடையில் எழுதி அளித்தார். இதனை நாடக வளர்ச்சியின் முதல் திருப்பம் என்பர்.

இரண்டாவது திருப்பம் 1891 இல் ஏற்பட்டது. பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் "மனோன்மணியம்" என்னும் நாடகத் தமிழ் நூலை முற்றிலும் செய்யுள் வடிவத்திலேயே எழுதி முடித்தார். இந்நூல் தமிழில் புதிய இலக்கியத்தின் தோற்றுவாய் என மதிக்கப்படுகிறது. நாடகமாக நடிப்பதை விடக் காப்பியமாகப் படித்து மகிழ்வதில்தான் இந்நூலின் சுவை விஞ்சி நிற்கின்றது. பிற்காலத்தில் பல நூல்கள் தோன்று வதற்கு மனோன்மணியம் கருவூலமாக அமைந்தது.

தில்லானாப் பாட்டுக்களில் அமைந்து நின்ற தமிழ் நாட்டக்த்துறை, இவரால் செந்தமிழ்க் காப்பியமாகும் பேறு பெற்றுச் சிறப்புற்று வளரத் தொடங்கியது. இந் நாடகச சிறப்பு, பின் வரும் பகுதியில் "செய்யுள் நாடகம்" என்ற தலைப்பின் கீழ் ஆயப்பெறும். இவருக்குப்பின் வந்த பெருமக்கள் நாடகங்கள் பலவற்றை இயற்றினர். 1896 இல் பரிதிமாற் கலைஞர் இயற்றிய "ரூபாவதி' நாடகமும், 1898 இல் இயற்றிய "கலாவதி" என்னும் நாடகமும் இவ்வகையில் வந்தவை. இவரின் "நாடக இயல்", மரபு காத்த நன்னூலின் பதவியல் போல நாடக மரபு காக்க எழுந்த புது இயலாகத் தோன்றியது. இவ்வியலின் அருமை பெருமைகள் பின்னர் விளக்கப் பெறும்.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

மேனாட்டுக் கல்வியின் காரணமாகத் தமிழும் ஆங்கிலமும் கற்ற அறிஞர்களை நாடக் ஆசிரியர் ஷேக்ஸ்பியர் பெரிதும்

கவர்ந்தார். இதன் காரணமாக அவரது நாடகங்களில், "Merchant of Venice" நாடகத்தை "வெனிஸ் வணிகன்" என்ற தலைப்பில் 1876 இல் வேணுகோபாலாச்சாரியார் மொழிபெயர்த்தார். தொடர்ந்து பிரஞ்சு நாடகப் பேராசிரியரான மோலியரின் "லோபி" நாடகத்தை 1898 இல் ஐயாசாமி முதலியாரும் "சாபக்லீஸ்" என்ற கிரேக்க நாடக ஆசிரியரின் கிரேக்க நாடகங்களை "மங்களவல்லி நாடகம்", "லீல நாடகம்" என்ற பெயர்களில் முறையே நாராயணசாமிப் பிள்ளையும் இலக்குமணப்பிள்ளையும் 1894 இல் மொழிபெயர்த்துத் தந்தனர்.

இவ்வாறு வளர்ச்சியடையத் தொடங்கிய நாடகம், பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்தனாரின் காலத்தில் புத்துயிர் பெறத் தொடங்கியது எனலாம். பாடல்கள் இன்றி உரைநடையாகவே நாடகத்தை நடத்திய பெருமை சம்பந்தனாரையே சாரும். சற்றேறக்குறைய நூறு நாடகங்களை இயற்றி நாடகத் தமிழை அணி செய்ததும் இவ்வெல்லையில் இவரே எனலாம்.

இவ்வாறு மொழிபெயர்த்தோ அல்லது தழுவியோ பிற மொழி நாடகங்களைத் தமிழுக்குத் தந்து வரும் போக்கு, அரும்பிய நிலையிலேயே கருகிவிடாமல் இன்றளவும் மலர்ந்து மணம் வீசிக் கொண்டிருக்கின்றது.

முதல் பெண் நாடகாசிரியர்

நாடகக்கலை வளர்ச்சியில் பெண்பாலரும் பங்கு கொண்டனர் என்னும்உண்மை பெருமைப்படத்தக்கது. இராமாயணக் கதை எத்தனையோ பெருமக்களால் நாடகமாக்கப்பட்டிருக்கின்றது. எனினும் 1889 இல் "சீதா கல்யாணம்" என்ற நாடகத்தை வேம்பம்மாள் என்ற பெண்மணி இயற்றினார். நாடகாசிரியர்களில் முதல் பெண்மணி இவரேயாவார்.

லட்சுமி அம்மாள் என்பவர் 1897 இல் கண்ணன் வரலாறு கூறும் பாகவததசமஸ்கந்தத்தை நாடகமாக்கியுள்ளார். இவரை நாடகம் எழுதிய இரண்டாவது பெண்மணி எனலாம். இவர் இதே ஆண்டில் "சகுந்தலை விலாசம்" என்ற நாடகத்தையும் எழுதியிருக்கிறார்.

உபாத்தியாயர்கள்

அக்காலத்தில் திண்ணைப்பள்ளிகளிலும், குருகுலங்களிலும் கல்வி போதித்து வந்த ஆசிரியர்கள் உபாத்தியாயர் (பண்டிதர்) என அழைக்கப்பட்டனர். இவர்களில் சிலர் நாடக ஆசிரியர் களாகவும் இருந்து வந்துள்ளனர். இவர்களால் பல நாடகங் கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. பலர் உபாத்தியாயர் என்ற பெய ரில் நாடகங்கள் எழுதியிருப்பதைக் காணலாம். சிறப்பாக மகாபாரதம், இராமாயணம் இரண்டையும் அவற்றில் அமைந்த கதை நிகழ்ச்சியையும் கருவாகக் கொண்டு இவர்கள் பல நாடகங்களை எழுதி நடித்து வந்துள்ளனர். இவர்கள் நாடகம் பயிற்றும் ஆசிரியர்களாவும் இருந்து வந்தனர். நாட கங்கள் நடத்தி வந்த ஆசிரியர்கள் தாம் நடத்தி வந்ததை அப்படியே தங்களின் பாணியில் நாடக நூலாக எழுதி அமைத் திருக்கின்றனர். இப்பகுதியில் கண்ட நாடகங்களில் "உபாத் தியாயர்" என்று வருபவர்கள் எல்லாம் திண்ணைப் பள்ளிக் கூட ஆசிரியர்களே.

அயன்மொழி வரிவடிவில் தமிழ் நாடகங்கள்

இவ்வெல்லையில் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் 1890 இல் ஓர் புதுமையைக் காண்கின்றோம். இவ்வாண்டில் சுப்பிரமணிய சாஸ்திரியார் என்பவர் தமிழில் "சாவித்திரி நாடகம்" என்ற நூலை எழுதினார். ஆனால் அதை மலையாள எழுத்தில்வெளி யிட்டார். இவர் எழுதிய மற்றோர் நாடகமான மீனாட்சி நாடகமும் மலையாள எழுத்திலேயே வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறே ''இந்திரசபா'', ''நூதன பத்மினி சபா'' என்னும் நாடகங்கள் தமிழ் மொழி நாடகமாயிருப்பினும் தெலுங்கு எழுத்திலேயே வெளியிடப்பட்டன. இவ்வெல்லையில் இஃது ஓர் வியப்பான செய்தியாகும்.

மேலே கண்ட நூல்கள் காணவேண்டும், படிக்க வேண்டும் என்பார் எளிதில் நம்ப முடியாத நிலையில்தான் அடங்கிக் கிடக்கின்றன. ஆவணக்களரி அலுவலகத்தில் சென்று பார்ப்பதைத் தவிர வழியில்லை. ஒரு சில பதிப்பகத்தார் இந் நாடக நூல்கள் சிலவற்றைப் பொதுமக்களுக்குக் கிடைக்கும்படி செய்திருக்கின்றனர். பதிப்பகமொன்று வெளியிட்ட இந்நாடக நூல் சிலவற்றின் பெயர்களும், விலைகளும் இறுதியில் தரப் பட்டுள்ளன (பின்னிணைப்பு . 9).

மேலே கண்ட செய்திகள் ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நாடகக் கலை பரந்து விரிந்து வந்த பரிணாமத்தைக் காட்டுவனவாக உள்ளன. மராட்டியர் காலம் வரை தமிழ் நாடகத்தின் நிலையும், ஆங்கிலேயர் காலத்தில் அதன் நிலையும் காண்கின்ற பொழுது மலைக்கும் மடுவுக்கும் உள்ள வேறுபாடு போலவே உள்ளது. நாடகக்கலை மீது நாட்டுமக்களுக்கு ஒரு பிடிப்பு ஏற்பட்டுவிட்டது என்பதனை இவ்வெல்லையில் தோன்றிய பல்வேறு வகைகளான 1700 நாடகங்கள் காட்டுகின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்தார் வளர்த்த இக்கலை ''பொதுக்கலையாக'' மாறிய திருப்பம் இக்கால எல்லையில் ஏற்பட்டது. நாடகக் கலை வளர்ச்சியில் இது குறிப்பிடத்தக்க கட்டமாகும்.

ஆங்கிலேயர் காலத்தில் துவங்கிய இக் கலையின் வேகம் தொடர்ந்து விடுதலைக்குப் பிறபட்ட காலத்திலும் தொய்ந்து போகாமல் இருந்து வந்தது.

ஐ. விடுதலைக்குப் பின் நாடகம்

நமது நாடு நமது மொழி, நமது இனம் என்ற உணர்வுகள் ஒரு குடி மகனிடம் தோன்றும்போது ஏற்படும் விளைவுகள்

நன்மையாகவே முடியும். சமூகத்தின் அனைத்து அங்கங்களும் அந் நன்மையை அடைகின்றன. அவ்வகையில் விடுதலைக்குப் பிற்பட்ட காலத்தில் நாடகக்கலையின் வளர்ச்சி வீறுடையதாகவே உள்ளது. நாடகக் கலையின் எல்லாப் பிரிவுகளும் நற்காலத்தை நோக்கி நடையிடும் வகையில் நாடகவாணர்கள் இக் கலையைப் பேணிக் காத்து வளர்த்தனர்.

நாடகங்களை அரங்கேற்ற நடிகர்கள், நாடக சபைகள், அவற்றைப் பாதுகாத்து வளர்க்கும் புரவலர்கள் இக்காலத்தில் கணிசமான எண்ணிக்கையில் இருக்கின்றனர். மேலைக் கலையைத் தம் நடிப்பாற்றல் மூலம் காப்பாற்றிய பழம் பெரும் நடிகர், நடிகையர் எழுபத்தைவர் பற்றிய விவரங்கள் இறுதியில் பின்னிணைப்பாகத் தரப்பெற்றுள்ளன (பின்னிணைப்பு. 10). இக்கலைஞர்கள் தொடர்பு கொண்ட குழுக்கள், அக் குழுக்களைக் காப்பாற்றிய புரவலர்கள் எழுபதின்மர்களின் விவரங்களும் பின்னிணைப்பில் அமைந்துள்ளன (பின்னிணைப்பு. 10).

ஆங்கிலேயர் காலத்தில் கண்ட பலவகை நாடகங்கள் இவ்வெல்லையிலும் தொடர்ந்து வளர்ந்து கலைமணம் மிக்க பாங்கினையும் புதுமைப் பொலிவுகளையும் பெற்றன. எண்ணற்ற நாடக ஆசிரியர்கள் தோன்றி எல்லா நாடக வகைகளிலும் நாடகங்கள் எழுதத் தொடங்கினர். இதனால் இலக்கிய நாடகங்களும் மதிக்கத்தக்க வகையில் மலர்ந்தன. இப்பெருமக்களால் படைக்கப் பெற்ற பெருமை கூட்டிய நாடகங்களின் எண்ணிக்கை, இவ்வாய்வாளர் எடுத்த புள்ளி விவரம் ஒன்றின்படி எண்ணூற்றைத்தாண்டிச்செல்லுகின்றது. அவற்றில் நூறு நாடக ஆசிரியர்களின் சிறந்த முந்நூறு நாடகங்கள் இறுதியில் பின்னிணைப்பாக இணைக்கப் பெற்றுள்ளன (பின்னிணைப்பு. 12).

தமிழ் நெஞ்சம் குளிரும் இந் நற்செய்திகள், நாடகக் கலையின் புது வாழ்வுக்கும் வளர்ச்சிக்கும் உரமாவன. இக்

காலத்தில் நாடகக் காவலர்கள் தம் சொத்து சுகங்களைத் துறந்து இக்கலையைப் பேணியதால், ''நடிகர்கள் வாழ்வில் ஒழுங்குடையவர், நாடகக்கலை உயர்வுடையது" என்ற உயரிய எண்ணம் சமுதாயத்தில் கற்றாரிடமும் மற்றாரிடமும் தோன்றியது.

இக்காலத்தில் தோன்றிய நாடக வகைகள் மேடை, நாடகக் கூறுகள், புகழ் பூத்த புதுமை நாடகப் பெரியார்களின் வரலாறுகள் முதலியன பின்வரும் பகுதியில் ஆராயப் படுகின்றன. எனவே இப்பகுதியில் அவை தவிர்க்கப்பட்டு, நாடக இலக்கிய வளர்ச்சியில் நாடகச் செய்திகள், வரலாறுகள் அல்லது இலக்கணங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடும் 12 நூல்கள் மட்டும் விளக்கப்படுகின்றன. இந்நூல்கள் இத்துறைக்கு உறுதிமிக்க சான்றுகளாகவும் நாடக ஆராய்ச்சிக்குப் பயன்படும் மூலங் களாகவும் (sources) இருக்கின்றன. இலக்கியங்கள் தோன்றினால் இலக்கணம் ஏற்படுதல் இயல்பு. கூத்துக்கலை மிகுந்திருந்த சங்க காலத்தில் கூத்திலக்கண நூல் பல தோன்றியதுபோல் நாடகக் கலை மிகுந்த இக் காலப் பகுதியில் நாடக்கலை பற்றிய நூல் தோன்றுதல் இயல்பே. அப்படித் தோன்றிய நூல்கள் முதலிலும் நாடகத் தமிழுக்கென்று நடத்தப்பெற்ற இதழ்கள் வெளிவந்த மலர்கள் அடுத்தும் சுட்டப்பெறுகின்றன இவற்றால் நாடகத் தமிழ் பெற்ற செல்வாக்கினை உணரலாம்.

மூவரின் சரிதை

நாடகத்துறைக்கு நற்பணிபுரிந்தவர்களில் மூவர், தம் வரலாறுகளை அழகுற எழுதிவைத்தது இத்துறைக்குக் கிடைத்த கொடையாகும்; பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தம் நெடிய மேடை நாடக வரலாற்றினை ஆறு பாகங்களாக ''நாடக மேடை நினைவுகள்" என்ற தலைப்பிலும், நாடகவரலாற்றினை ''என் சுயசரிதை" என்ற தலைப்பிலும், அவ்வை தி.க சண்முகம் அவர்கள் தம் நாடகத் தொண்டின் பெரும் பகுதியை ''எனது

நாடக வாழ்க்கை" என்ற தலைப்பிலும், ஈழத்தில் சிறந்த நாடகப் பணி புரிந்த கலையரசு திரு. சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் "ஈழத்தில் நாடகமும் நானும்" என்ற தலைப்பிலும் எழுதியுள்ளனர். கருப்பஞ்சாறெனக் கருதத் தகும் இந்நூல்கள் அவர் தம் வரலாறுகளாக மட்டுமன்றி அக்கால எல்லையில் தமிழ் நாடகங்கள் எவ்வாறு இருந்தன என்பதனைத் திறனாய்வு செய்யும் நல்ல நூல்களாகவும் விளங்குகின்றன.

1. நாடகமேடை நினைவுகள்

ஓரளவுக்குச் சுயசரிதைபோல் எழுதப்பட்டிருந்தபோதிலும் சிறப்பாகப் பம்மல் சம்பந்தனார் அவர்களின் நாடகத் தொடர்பான செய்திகளே நூல் முழுதும் இடம் பெற்றிருக்கின்றன.

முதல் பாகத்தில் ஆசிரியர் தம் இளம்பருவத்தில் நாடகங்கள் மீது கொண்டிருந்த வெறுப்பும், சில ஆண்டுகள் கழித்து ஆந்திர-கிருஷ்ணமாசார்லு நடத்திய நாடகத்தைக் கண்ட பின்னர் மனமாற்றம் ஏற்பட்டு நாடகக் கலைத்தொண்டில் ஈடுபட்டதும், நண்பர்களின் உதவியோடு "சுகுண விலாச நாடக சபையை" நிறுவிய வரலாறும் கூறப்பட்டுள்ளன.

இரண்டாம் பாகத்தில் சம்பந்தனார் தாமே நாடகங்களில் மனோகரன் முதலான வேடங்கள் தாங்கி நடித்துப் பெங்களூர் முதலிய வெளி நகரங்கட்குச் சென்று நாடகங்கள் நடத்தியமை, பல் நாடக நூல்கள் எழுதியமை போன்ற வரலாறுகள் விளக்கப்படுகின்றன.

மூன்றாம் பாகம் சேக்ஸ்பியர் இயற்றிய நாடகங்களையும், சம்பந்தனாரது நாடகக் குழு தந்த அனுபவங்களையும், அக் குழுவினர் இலங்கை சென்று நாடகங்கள் நடத்திய நிகழ்ச்சிகளையும், 1906-1910 வரையிலுள்ள ஆண்டுகளில் ஆசிரியரது நாடகவாழ்வில் ஏற்பட்ட சுவையான அனுபவங்களையும் விரிவாக எடுத்துரைக்கின்றது.

1911 முதல் 1920 வரை நிகழ்ந்த ஆசிரியரின் நாடக அனுபவங்கள் நான்காம் பாகத்தில் எழுதப்படுகின்றன.

ஐந்தாம் பாகத்தில் சுகுண விலாச சபை 2000 உறுப்பினர்களைக் கொண்டு அடைந்துள்ள வளர்ச்சி, அது தமிழகத்தின் பல பாகங்களிலும் சென்று நடத்திய நாடக நிகழ்ச்சிகள் முதலியன (1929 ஆம் ஆண்டுவரை) விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

நூலாசிரியர் நீதிபதி அலுவலினின்றும் ஓய்வுபெற்ற பின்னர், நாடகத்துறையில் முற்றிலும் ஈடுபட்டு ஆற்றிய தொண்டுகளும், சுவையுள்ள நாடகமேடை அனுபவங்களும் ஆறாவது பாகத்தில் கூறப்பட்டுள்ளன (1930).

1891 ஆம் ஆண்டு முதல் 1930 வரை தமிழகத்தில் நாடகத் துறையில் ஈடுபட்டிருந்த நடிகர்கள், கலை அன்பர்கள் இவர்களைப் பற்றியும், இவர்கள் எவ்வாறு அத்துறையில் ஈடுபட்டு உள்ளனர் என்ற நிகழ்ச்சி விளக்கங்கள் பற்றியும் மிகத் தெளிவான முறையில் இந்நூலில் பம்மல் எழுதுகிறார்கள்.

தமிழக நாடகக் கலைக்குக் கிடைத்த கருவூலங்களில் ஒன்றென மதிக்கத்தக்க இணையற்ற ஓர் வரலாற்று நூல் இது என்று சொல்லலாம்.

2. என் சுயசரிதை

ஒளிவு மறைவின்றித் தமது வாழ்க்கையில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைச் சம்பந்தனார் இந்நூலில் கூறிச் சென்றிருக்கின்றார்.

சுயசரிதை எழுதுவோர் தமது இளமைப் பருவம், திருமணம், பொருள் ஈட்டியவை, முதுமை வாழ்க்கை இவற்றை மட்டும் எழுதிக்கொண்டு போவதால் பயன் விளைந்து விடுவதில்லை. அவர்கள் வாழ்வில் கடைப்பிடித்த கொள்கைகள், மேற்கொண்ட நெறிகள், மற்றவர்க்கும் பயன்தரக் கூடிய அனுபவங்கள் இவற்றை எடுத்துக் காட்டி எழுதிச் செல்லுதலே

பெரும் பயன் விளைவிக்கும். இத்தகைய நெறியைப் பின்பற்றி இச்சுயசரிதை எழுதப்பட்டுள்ளது. நல்லொழுக்கத்தைப் பின் பற்றுவதால் வரும் நலன்கள், தீய நடத்தையால் வரும் கேடுகள் ஆகியவை இந்நூலில் தெளிவாக்கப் பட்டிருக்கின்றன.

அக்காலத்தில் தமிழகத்தில் நடந்து வந்த நாடகங்கள், நடித்துவந்த நடிகர்கள் நடிகைகள், நடைபெற்றுவந்த நாடக சபாக்கள் இவற்றைப் பற்றி இந் நூலால் அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது. பழங்காலக் கல்வி நிலையங்களில் ஆங்கிலேயர் கள் நடத்தி வந்த பரீட்சை முறைகளும், நீதிமன்றங்களின் நடைமுறைகளும் எவ்வாறிருந்தன என்பதை அறியவும் இந் நூல் உதவுகின்றது. இவை மட்டுமின்றி அக்கால இயக்கங் களாகிய ஜஸ்டிஸ் கட்சி, காங்கிரஸ் மகாசபையின் தொடக்க நிலை போன்றவற்றையும் ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார்.

சுயசரிதைச் சிறப்பு

இளமையில் அமைந்த தம் குடும்பத்தின் உண்மையான நிலையை விளக்கமாகச் சம்பந்தனார் எடுத்துக் கூறுகின்றார். இளம்பருவத்தில் தாம் படித்த செம்மையையும், தந்தை யாரின் கண்டிப்பால் தாம் கல்வி பெற்று உயர்ந்ததையும் இவர் கூறுமிடம் மற்றோர்க்கும் பயன் தரத்தக்கது. கல்லூரி வாழ்க்கையில் தம் நண்பர்களையும், ஆசிரியர்களையும் பற்றிக் கூறுமிடம் சுவையாக உள்ளது.

வழக்கறிஞர் பணி, நாடகங்கள் எழுதியும் நடித்தும் தலைமை தாங்கிய செயல், நாடகக்கலைக்குத் தொண்டாற்றி யமை, மதுவிலக்குப் பிரச்சாரம் செய்தல், தருமகர்த்தா் வேலை பார்த்தமை-இவ்வாறு தமது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைச் சுவை யோடு கூறுகின்றார்.

3. எனது நாடக வாழ்க்கை

ஒருவருடைய சுயசரிதம் எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டுமோ அம் முறையில் தி. க. சண்முகம் அவர்களால் எழுதப்பட்டிருப்பது இந் நூலின் சிறப்பு. ஆசிரியரின் ஐம்பத்து நான்கு வருட அனுபவங்களில் முப்பது ஆண்டு நாடக அனுபவங்கள் இந் நூலில் விளக்கமாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன.

ஏறக்குறைய கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகட்கு மேலாக நாடகத்துறையில் தமக்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்களைப் பிழிந்தெடுத்து அதன் நறுமணச் சாற்றினை நாமருந்தும் வண்ணம் ஆக்கித் தந்துள்ளார். கலைத்துறையில் உள்ள இளைஞர்களின் சிந்தனைக்கு விருந்தாகவும், கருத்துக்குத் தெளிவூட்டும் அருமருந்தாகவும் எளிய இனிய தமிழ்நடையில் எழுதப்பட்டிருக்கின்றது இந்நூல்.

நாடக உலகின் நூல் வரலாற்றில் இம்முயற்சி ஓர் புதிய திருப்பம் எனலாம். திரு. சண்முகம் அவர்கள் இந் நூலுக்கு எனது நாடக வாழ்க்கை எனப் பெயர் கொடுத்துக் கடந்த அரை நூற்றாண்டுக் காலத்தில் தமிழ் நாடகம் வளர்ந்து வந்த வரலாற்றையும், கலைஞர்கள் பலரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளையும் தெளிவாக விளக்கிக் கூறியிருக்கின்றார்.

கடந்த காலத்தில் நாடக அரங்கில் நடித்துப் பெரும் புகழ் பெற்றோர் பலராவர். அவர்கள் காலப் போக்கில் மக்கள் மனத்தினின்றும் நழுவி மறைந்தே போயினர். இன்றைய தலைமுறையினர்க்கு அவர்களைப் பற்றி எதுவுமே தெரியாது. அவர்களை எல்லாம் பற்றிய அரிய விளக்கங்கள் தந்து, அவர்களது பெருமைகளைக் கூறி, அவர்கள் பெயர் என்றும் மறையாதபடி இந்நூலில் செய்திருக்கின்றார்.

படிப்பவருடைய மனம் உருகத்தக்க நிகழ்ச்சிகள் பல இந் நூலில் காணப்படுகின்றன. நடிகர்களின் தொல்லை நிறைந்த

வாழ்க்கை, வறுமைப் பிடிப்பு, ஆபத்துகள், மேடைகளில் தோன்றி அவற்றினின்றும் தப்பிய விதங்கள் ஆகியவை சுவை படச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

மேலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பற்றிய நிகழ்ச்சிகள் கலை வளர்த்த வள்ளல்கள் நாடகாசிரியர்கள் ஆகியவர்களைப் பற்றிய விளக்கங்கள், நாடக அரங்குகள், வெளிநாட்டுப் பயணங்கள், திரைப்படங்கள், நாடகக்கலை மாநாடுகள் முதலியவை பற்றிய விரிவான செய்திகளும் இந்நூலில் இடம் பெற்றிருக்கின்றன.

நூலின் முதல் பாகம் மட்டுமே இது என அறியும்போது அடுத்த பாகமும் அரிய செய்திகளைக் கொண்ட கலைக் களஞ்சியமாகவே திகழுமென்பதில் நம்பிக்கை பிறக்கின்றது. ஆனால் மறுபாகம் வருவதற்குள் அவ்வை மறைந்துவிட்டது நாடகத்துறைக்குப் பேறின்மையையே காட்டுகிறது.

4. ஈழத்தில் நாடகமும் நானும்

ஈழநாட்டில் ''கலையரசு" என்ற சிறப்புப் பெயரால் அழைக்கப்பட்டு வரும் நாடகக்கலையன்பர் திரு. க. சொர்ண லிங்கம் அவர்கள் சென்ற எழுபது ஆண்டுகளாக நாடகக் கலையோடு தமக்குள்ள தொடர்பைப் பற்றி ''ஈழத்தில் நாடகமும் நானும்" என்ற பெயரில் இவ்வரிய ஈழத்து நாடக இலக்கிய வரலாற்றை எழுதியிருக்கின்றார்.

இது வெறும் சுயசரிதையாக மட்டுமன்றி ஓர் நாடகக் கலைக்களஞ்சியமாகவே விளங்குகின்றது. அந்நாளில் ஈழ நாட்டிலும், தமிழ் நாட்டிலும் நடிப்புக்கலையில் ஈடுபட்டிருந்த நடிகர்களின் வரலாறு, நடிக சங்கங்கள், நாடகங்கள் நடை பெற்ற முறை முதலியன பற்றிய அரிய வரலாறுகள் இந்நூலில் கூறப்பட்டிருத்தல் இதன் தனிச் சிறப்பு.

ஐம்பது ஆண்டுகட்கு முன்பு, நாடகத்தில் நடிப்பதே இழிவு என ஈழத்திலும் கருதப்பட்டு வந்தது. அந்நிலையை மாற்றியமைத்து நல்ல உயர்நிலையில் உள்ளவர்களும் நாடகத்தில் நடிக்க முடியும் என்ற நிலையை உண்டாக்கி நாடகக்கலையின் மதிப்பை உயர்த்தியவர் திரு. சொர்ணலிங்கம்.

ஈழத்தில் நடைபெறும் எந்த நாடகத்திலும் இவருக்குப் பங்குண்டு. இவர் பங்கு பெறாத நாடக மேடைகளே இல்லை. நடிக்காத நாடகங்களே இல்லை.

கடந்த அறுபத்தேழு ஆண்டுகளாகப் பலப்பல நாடகங்களில் பலப்பல பாத்திரங்களைத் தாங்கி மிகச் சிறந்த முறையில் நடித்தும் தலைமையேற்று நடத்தியும் நாடகங்கள் எழுதித் தயாரித்தும் இவர் செய்துள்ள நாடகக்கலைப் பணி மிகவும் போற்றத்தக்கது. ஏறக்குறைய ஐந்நூறு நாடகங்கள் இவரால் தயார் செய்யப்பட்டன எனின் வேறு கூறவும் வேண்டுமோ?

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் பாராட்டப் பெற்றவர் திரு. சொர்ணலிங்கம். நாடகத் தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியாரை இவர் குருநாதர் எனக் கூறிக் கொள்வார்.

நாற்பது ஆண்டுகட்கு முன்னர் வெளிநாட்டு நாடகக் குழுக்கள் ஈழநாட்டில் வந்து நடத்திய நாடகங்கள் பற்றியும், தமது நாடகமேடை அனுபவங்கள் பற்றியும் இவர் எழுதியுள்ள இடங்கள் சுவை மிக்கவை.

இந்நூல் 1969-70ஆம் ஆண்டிற்கான இலங்கா சாகித்ய மண்டலத்தாரின் பரிசையும் பாராட்டையும் பெற்றுள்ளது.

நான்கு சொற்பொழிவுகள்

பிழையற்ற இலக்கிய வரலாறு ஒருமொழிக்கு அமைவது மிக இன்றியமையாதது. நாடகத் தமிழ் பற்றிச் சென்னை,

அண்ணாமலை, மதுரைப் பல்கலைக் கழகங்களில் நாடக அறிஞர்கள் நால்வர் நிகழ்த்திய நாடகம் பற்றிய சொற் பொழிவுகள், இத்துறைக்குக்கிடைத்த முரண்படாத வரலாறாக அமைந்துவிட்டன,

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகச் சொற்பொழிவு

5. நாடகக்கலை

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் 1959 ஆம் ஆண்டில் அவ்வையவர்கள் ஆற்றிய மூன்று சொற்பொழிவுகளும் ''நாடகக்கலை" என்ற தலைப்பில் ஒரே நூலாகத் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டுள்ளன. தமிழ் நாடக வரலாறு, நடிப்புக்கலை, நாடகத்தில் பிரச்சாரம் என்னும் மூன்று தலைப்புக்களில் அரிய கருத்துக்கள் பல இந்நூலில் விளக்கப்படுகின்றன. ஆசிரியர் பெற்றுள்ள நாடகத்துறையின் அனுபவமுதிர்ச்சியை இந்நூல் எடுத்துக்காட்டுகிறது. ஆழ்ந்த உண்மைகள் பலவற்றை விருப்பு வெறுப்பின்றி ஆசிரியர் எடுத்துக் காட்டியிருப்பது அவர்தம் திறனாய்வுத் தன்மையைக் காட்டும்.

தமிழ் நாடகக்கலை வளர்ச்சி பற்றிய வரலாற்றை விரிவாக விளக்கிக் கூறும் நோக்கத்துடன் இந்நூல் அமைந் துள்ளது. தாம்பெற்ற அனுபவங்களையும், தமக்குப் பல வகைகளில் கிடைத்த செய்திகளையும் கொண்டு இந் நாடக வரலாற்றை உருவாக்கியுள்ளார்.

நடிகர்கள் எவ்வாறு நடிக்க வேண்டும், நாடகக்கலை பாமர மக்களுக்குப் பயன்படும் வகையில் எவ்வாறு அமைய வேண்டும் என்ற இலக்கணங்களையும் இந்நூலில் காணலாம்.

''கலை கலைக்காகவே" என்ற சொற்றொடரின் பொரு ளற்ற தன்மையை ஆசிரியர் விளக்கியுள்ள முறை போற்றத் தக்கது. நாடகத்தில் பிரச்சாரம் என்ற தலைப்பில் பிரச்சாரத்

தில் இரண்டு வகைகளை விளக்கி, அவை நாட்டுக்குத் தேவை என்ற கருத்தை ஆசிரியர் வற்புறுத்துகின்றார். ''தனி மனிதப் பண்பு வளர்வதில்தான் தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் வளர்ச்சியும் அடங்கியிருக்கிறது'' என்பன போன்ற பண்பாட்டுக் கருத்துக் கள் நூலுக்கு அணி செய்கின்றன.

இராமநாடகம் போன்ற பழங்கால நாடகங்கள், நொண்டி நாடகங்கள், விலாசங்கள், குறவஞ்சி போன்ற நாட்டிய நாட கங்கள், பிற்காலத்தெழுந்த சமுதாய நாடகங்கள் ; ஆகிய எல்லாவகை நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புக்களும் இந்நூலில் சுட்டப்பட்டுள்ளன. 1959 வரை எழுதப்பட்ட எல்லா நாடகங் களையும் இந்நூலில் காணலாம்.

நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கெனவே தம் வாழ்நாளை ஈடு படுத்திக்கொண்ட நவாப் ராஜமாணிக்கம், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றோரின் சிறப்பான வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளும் இந்நூலில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளன.

நாடக உலகைப் பற்றி அறிய விரும்புவார்க்கு இந்நூல் கலங்கரைவிளக்குப் போல இருக்கிறது. இந்நூல் மறுபதிப்பாக வரத் தமிழ் நாடு சங்கீத நாடகமன்றம் பொருளுதவி செய்தது. 1972 ஆம் ஆண்டு சென்னையில் பி.ஏ. மாணவர்கள இந் நூலைத் துணைப்பாடமாகப் படித்து வருவது, இந்நூலுக்கே அமைந்த பெருமையாகும். ஒரு சிறு எளிய நாடக இலக்கிய வரலாற்றைப் பல்லாயிரக் கணக்கான மாணவர்கள் படிக்க உறுதுணையாக இருந்த பல்கலைக் கழகப் பாடத்திட்டக் குழு வினரும் அவ்வை சண்முகமும் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு இந் நூற்றாண்டில் பெருந்தொண்டாற்றியவர்கள் எனில் மிகை யன்று.

சென்னைப் பல்கலைக் கழகச் சொற்பொழிவுகள்

6. நாடகத் தமிழ்

சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகம் பற்றி நிகழ்ந்த சொற்பொழிவுகள் இரண்டு. இவற்றில் நாடகப் பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் செய்த சொற்பொழிவு ''நாடகத் தமிழ்'' என்ற தலைப்பில் வெளிவந்துள்ளது. சற்றேறக்குறைய நூறு நாடக நூல்களை எழுதித் தமிழ் நாடகக்கலைக்குப் பெருந்தொண்டாற்றிய பம்மல் சம்பந்தனாரின் நாடகப் புலமையை இந்நூல் தெள்ளத் தெளியக் காட்டுகிறது. இந்நூல் மூன்று பகுதிகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. முதற் பகுதி, நாடகக் கலையின் அடிப்படை இலக்கணங்கள் பற்றியது. பண்டை நூல்களில் காணப்படும் அகக்கூத்து, புறக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து, சொக்கக் கூத்து, அவிநயக் கூத்து என்பன போன்ற பலவகைக் கூத்துக் களைப் பற்றிய விளக்கங்கள் இந்நூலில் தரப்படுகின்றன. ''குரவை'' போன்ற கூத்துக்களும் விளக்கப்படுகின்றன.

இளங்கோவடிகளால் சுட்டப்படும் ''பதினோராடல்கள்'', நாடக அரங்கில் விடப்படும் பலவகைத் திரைகள் முதலான இவற்றைப் பற்றிய தெளிவான குறிப்புக்களை இந்நூலில் காணலாம். நாட்டிய மகளிர், அரங்குகள் பற்றிய கருத்துக் களையும் ஆசிரியர் பண்டை நூல்களை ஒட்டி விரித்துக் கூறுகிறார்.

இரண்டாவது பகுதியில் தமிழ் நாடக வரலாற்றை எழுதுகின்றார். இப்பகுதியில் முதலில் தோன்றிய கூத்திலிருந்து இன்றைய நாள் நாடகங்கள் வரை ஒரு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம் ஆசிரியரால் செலுத்தப்படுகின்றது.

வடமொழியில் எழுதப்பட்ட சாகுந்தலம், மாளவிகாக்னி மித்ரம் போன்ற நாடகங்கள் தமிழிலும் இருந்து அழிந்து பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தை ஆராய்ச்சியோடு ஆசிரி யர் வற்புறுத்திக்கூறும் கருத்து, ஆயத்தக்கது. வடமொழி நாடகங்கட்கும், தமிழ் நாடகங்கட்கும் உள்ள வேற்றுமை களைப்பற்றியும் ஆசிரியர் ஆராய்ந்து கூறுகின்றார். இப்பகுதி களில் காணப்படும் கருத்துக்கள் அறிவுக்கு விருந்தளிக்கின்றன.

அரிச்சந்திர நாடகம், இராமநாடகம், புரூவரன் நாடகம், இரணியசம்ஹார நாடகம், சுந்தரர் நாடகம், காத்தவராய நாடகம் முதலான முப்பது நாடகங்களைப் பற்றிய குறிப்புக் கள் இந்நூலில் காணப்படுகின்றன. புதிய நடையில் எழுதப் பட்ட தழுவல் நாடகங்களைப் பற்றியும் தமது கருத்தை ஆசிரியர் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

மூன்றாவது பகுதி, மேடை வரலாற்றை விரிக்கின்றது. பழங்காலத்தில் நாடகங்கள் அல்லது கூத்துக்கள் நடைபெறும் போது காணப்படும் மேடைக் காட்சிகள் பற்றி ஆசிரியர் வருணிப்பது சுவையாக உள்ளது.

இந்நூலினைப் பழங்கால நாடகங்கள் பற்றிய விளக்கங்கள் அடங்கிய ஓர் நாடகப் பேழை எனலாம். இந்நூலை மீண்டும் மறுபதிப்பாகக் கொண்டுவரத் தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக மன்றம் பொருள் உதவியுள்ளது.

7. தமிழில் நாடகம்

சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகப் பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்தனார் நினைவு அறக்கட்டளை ஒன்று நிறுவப் பெற்றுள்ளது. இவ் அறக்கட்டளையின் சார்பில் 1975-ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் திங்களில் மூன்று நாட்கள், நாரண துரைக் கண்ணன் நாடகத் தமிழ் என்பது பற்றிச் சொற்பெருக் காற்றினார். இச்சொற்பொழிவே தமிழில் நாடகம் என்னும் பெயரால் நூலாக வெளிவந்துள்ளது. இந்நூலில் 22 தலைப்புக்

கள் உள்ளன. சம்பந்த முதலியார், பரிதிமாற் கலைஞர், சங்கரதாச சுவாமிகள் போன்ற பதின்மூவரின் நாடகப்பணிகள் விளக்கப்படுகின்றன. மேலும் முற்கால பிற்கால நாடகங்கள், நாடகத் தோற்றம், வளர்ச்சி பற்றியும் ஆய்கின்றார். நீரோட்டமான எளிய நடையில் பலருக்கும் புரியுமாறு இந்நூல் எழுதப் பெற்றிருப்பது இதன் தனிச் சிறப்பு.

மதுரைப் பல்கலைக் கழகச் சொற்பொழிவு

8. நாடகக் கலையின் வரலாறு

அண்ணாமலை, சென்னைப் பல்கலைக் கழகங்களின் வாயிலாக மூன்று நல்ல நூல்கள் கிடைத்தது போலவே அண்மையில் தோன்றிய மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்திலும் நாடகப்புலமை நிரம்பப் பெற்ற திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்களால் 1973 – 74 இல் நிகழ்த்தப் பெற்ற இரு சொற்பொழிவுகளும் "நாடகக் கலையின் வரலாறு" என்ற தலைப்பில் நூலாக வெளிவந்துள்ளன. இத்தகைய நூல்கள் தொடர்ந்து வெளிவரும் வகையில் அவ்வை சண்முகம் அவர்கள், 1969 - ஆம் ஆண்டில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழாவின்போது ரூபாய் ஏழாயிரத்தை வைப்பு நிதியாக்கி அழியாத அறக் கட்டளை ஒன்றினை நிறுவினார்கள். அந்நிதியிலிருந்து நாடக அறிஞர் பெருமக்கள் ஆண்டுதோறும் சொற்பொழிவு செய்து வருகின்றனர். அவ்வரிசையில் இந்நூல் ஐந்தாவது சொற்பொழிவாகும். இவ்வறக் கட்டளை நிதியிலிருந்து நடைபெற்ற பிற நாடகச் சொற்பொழிவுகளின் முழு விவரம் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது (பின்னிணைப்பு–13). புதிய நாடகச் செய்திகள் பல இந்நூலில் நிறைய அடங்கியுள்ளன. "உலக நோக்கில் நாடகக் கலைவளர்ச்சி", "தமிழ்நாட்டில் நாடக வளர்ச்சியும் எனது நாடகக்கலை அனுபவங்களும்" என்ற இரு தலைப்புக் களிலும் இச்சொற்பொழிவு அமைந்துள்ளது.

நாடகக் கலையைப் பற்றித் தமிழில் உலகக் கண்ணோட்டத்தில் வந்த நூலாக இது விளங்குகிறது. உலக நாடுகளில் நாடகத்தின் கருப்பொருள்கள் எவ்வண்ணம் பரிணாம வளர்ச்சியடைந்தன என்று இப்பிரிவில் சுட்டிக் காட்டுவதும், உலக நாடுகளின் நாடகக் கலையோடு தமிழ் நாடகங்களை ஒப்பிட்டுப் பேசுவதும் முதற் சொற்பொழிவில் குறிப்பிடத்தக்க செய்திகளாகும்.

இரண்டாவது சொற்பொழிவில் நாடகத் தோற்றம், நாடகப் பேரறிஞர் வரலாறு, சிறுவர் நாடகக் குழுக்களின் தோற்றம், நாடகத்துறை வளர்ச்சிக்குத் திரைப்படத்தின் குறுக்கீடு, தம் சோவியத் பயணம் முதலியன பற்றி விளக்குகிறார். சொற்பொழிவாளர், காசிமகாராஜா என்ற எட்டப்ப மகாராஜாவின் இளைய புதல்வர் நாடகக் கலைக்கு உதவிய நிகழ்ச்சிகளை வருணிக்கும்போது நமக்குப் பழைய கால வேத்தியல் நினைவுக்கு வருகிறது.

முன்னிரு நாடக நூல்களில் இல்லாத பல அயன்மொழி நாடகச் செய்திகள், இந்நூலில் நிறைந்திருப்பதும், இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகங்களைப் பற்றிப் பழுத்த நாடகவாணரான இச்சொற்பொழிவாளர் வெளிப்படையாகக் கருத்துக்கள் தெரிவிப்பதும் இந்நூலின் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்புக்களாகும்.

இவ்வரிய நூல்களன்றி நாடகம் பற்றிய செய்திகளை விளக்கிடும் நூல்கள் பல வெளிவந்துள்ளன. முத்தமிழில் இயற்றமிழுக்கு இருக்கும் நூல்களைவிட இசைத் தமிழுக்கும் நாடகத் தமிழுக்கும வந்துள்ள நூல்கள் மிகக் குறைவானாலும் அவைகள் நெறியானவை. அவற்றைப் பற்றிய சுருங்கிய செய்திகள் சில கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

9. நாடகக் கலைக் களஞ்சியம்

ஆங்கிலத்தில் நாடகத்திற்குப் பல கலைக் களஞ்சியங்கள் வெளிவந்துள்ளன. தமிழிலும் இத்துறைக்கு ஒரு கலைக்

களஞ்சியம் வந்ததை எண்ணும்பொழுது இத்துறையின் ஆக்கத்தில் நாடகவாணர்கள் வளர்ச்சி காணத் தொடங்கியுள்ளனர் என்றே நினைக்க வேண்டியுள்ளது.

நாடகக் கலைக் களஞ்சியம் என்ற இத்தொகுப்பு நூல், வழக்கறிஞர் திரு. அ. பாபநாசம் அவர்களால் எழுதப்பட்டதாகும். ஆசிரியரின் பதின்மூன்று ஆண்டுகளின் இடைவிடா முயற்சியின் விளைவாக இந்நூல் எழுதப்பட்டு வெளிவந்துள்ளது. அரும்பெரும் செய்திகள் பலவற்றைத் தொகுத்து முதன் முதலாகத் தமிழில் நல்லதோர் நாடகக் கலைக் களஞ்சியத்தை உருவாக்கியது அரியதோர் சாதனை எனலாம். நாடகக்கலை நூல்களில் நிலைபேற்றுத் தன்மையுடைய நூல்களில் இதுவும் ஒன்று.

பல நாட்டு நாடகங்கள், பல நாடக விமர்சன நூல்கள் இவற்றைப் படித்துப் பெற்ற அறிவின் திறனால் ஆசிரியர் அவ்வப்போது திரட்டிய செய்திகளைத் தொகுத்து நூலாக்கியுள்ளார். அகர வரிசைப்படி அமைக்கப்பட்டு "அகத்தியம்" என்ற சொல்லில் தொடங்கி "வென்றிக் கூத்து" என்னும் சொல்லுடன் முடிகின்றது இக்களஞ்சியம். பல மொழிகளிலும் உள்ள நாடகங்கள், நாடக ஆசிரியர்கள், நாடக பாணிகள், நாடக வகைகள் முதலிய பலவகை நாடகத்துறைச் செய்திகள் இந்நூலில் விளக்கப்படுகின்றன. நாடகத் தும்பிகளுக்கு இது ஓர் தேன்குடம்.

ஒப்பனையில் கவனிக்க வேண்டியவை, நடிப்பின் சிறப்பம்சங்கள் போன்ற தொழில் நுட்பங்களும் மிகச் சிறப்பாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. நாடக உத்திகளை விரித்துக் கூறுகிறது இந்நூல். நம் நாட்டு நாடகங்களைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் மட்டுமன்றி அயன்மொழி நாடகங்கள் நாடக ஆசிரியர்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் மிகுதியாக இடம் பெற்றிருப்பது இந்நூலின் தனிச் சிறப்பு.

இந்நூற்றாண்டில் நாடகத்துறைக்காகத் தொண்டாற்றிய வர்களில் இந்நூலாசிரியர் திரு. பாபநாசம் குறிப்பிடத்தக்கவர். நாடகத்துக்கெனவே "இளவேனில்" என்ற மாத இதழ் இவரால் நடத்தப்பட்டு வந்ததும் ஓர் அரிய தொண்டாகும்.

பின்வரப் போகும் கலைக்களஞ்சியங்களுக்கு இந்நூல் நல்ல முன்னோடி.

10. இந்திய மேலைநாட்டு நாடக மேடைக் கலைகள்

1961 ஆம் ஆண்டில் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் நடைபெற்ற இந்திய மேலைநாட்டு நாடகக்கலைத் தொடர்பு பற்றிய விவாத அரங்கில் திரு. இராம. சுப்பிரமணியம் நிகழ்த்திய ஆங்கிலச் சொற்பொழிவுகளின் தமிழாக்கமே இந்நூல். இவர் "ஆண்டி" என்னும் புனைபெயரும் கொண்டவர்.

உலகிலேயே மிகத் தொன்மையான நாடகங்கள் பற்றிய விளக்கம் தருகின்றார் ஆசிரியர். கி.மு. 3000 ஆண்டுகட்கு மேற்பட்ட தொன்மைவாய்ந்த எகிப்திய பிரமிடுகளிலிருந்து கிடைத்த நாடகங்கள், இறந்துபோன "புராவா" மன்னர்களின் கதைகளைப் பற்றியன என்பதையும், அவை ஐரோப்பிய, ஆசிய நாடுகளில் பரவின என்பதையும், ஆசிரியர் சுட்டுவது, நல்ல வரலாற்றுக் குறிப்பு ஆகும். புரூரவா-ஊர்வசி கதையே, புரேவ-ஆடிஸ் கதையாக உருமாறி இந்திய வேத நூல்களில் நுழைந்திருக்கக்கூடும் என ஆசிரியர் கூறுவது சிந்தனைக்கு விருந்தளிக்கின்றது.

இந்திய மேடைக்கலையின் தொன்மை பற்றிய விளக்கத்தில் கி.மு. 7ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன் இயற்றப்பட்ட ஐதரேயப் பிராமணத்தில் சுநச்சேபனது சரிதை நடிக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சியைக் கூறுகின்றார் ஆசிரியர். பாரதீய நாட்டிய சரித்திரம் பற்றிய பழமை விளக்கமும் சிந்திக்கத்தக்கதாயுள்ளது.

கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் வாழ்ந்த நாடகப் பேராசிரியர் யூரிபிடிஸ் என்பவர், ஜேசன் மீடியா கதையை நாடகமாக்கியதும், உலகப் பேரழகியாகிய ஹெலன் பாரிஸ் என்ற இளவரசனுடன் ஓடிவிட்டதன் பயனாக ட்ரோஜன் போர் ஏற்பட்டு ட்ராய் நகரம் அழிந்ததும், ஹெலன் மீட்கப் பட்டதும் ஆகிய நிகழ்ச்சிகளைக் கூறிய ஆசிரியர் இச் சம்பிர தாயம் நமது இராமாயணத்திலும் காணப்படுவதை ஒப்பிட்டு எழுதிச் செல்வது குறிப்பிடத்தக்கது. வடமொழி நாடகங்கள், கிரேக்க நாடகங்கள், மேனாட்டு நாடகங்கள், பிற்காலத்தில் தோன்றிய இந்திய நாடக மறுமலர்ச்சி ஆகியன பற்றி அறிய விரும்புவார்க்கு இந்நூல் பெரிதும் உதவியாக உள்ளது.

11. நடிப்பது எப்படி

நடிப்பது எப்படி? என்ற பெயருடைய நாடகத்துறை பற்றிய இந்நூல், முதுபெரும் எழுத்தாளர் உடுமலை பி. வி. இராமசாமி அவர்களால் எழுதப்பட்டுள்ளது.

நடிப்பது பற்றிய இலக்கணம் நூலில் விரிவாகத் தரப்பட் டிருக்கிறது. முத்தமிழ் வரலாறு; நாடக வரலாறு ஆகியவற் றையும் நடிப்புக் கலைக்கு வேண்டிய மெய்ப்பாடுகளையும் இந்நூல் எடுத்துக் காட்டுகிறது. ஆடல் பாடல் பற்றிக் கலை நூல்களில் கூறப்பட்டுள்ள இலக்கணங்கள், சங்க நூல்கள், திருக் குறள் முதலிய நூல்களில் அடங்கியுள்ள கருத்துக்கள் பலவும் விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அகராதியின் சிறிய கிளை நூல் போலக் காட்சி தருகின்றது. தமிழ்நாடு சங்கீத உதவியால் வெளியான நூல் இது.

12 நாடகத் தமிழ்

இந்நூலாசிரியர் நா. மு. முகமது செரீபு அவர்கள், தமிழக அரசின் தமிழ் வளர்ச்சி இயக்கத்தின் நிதி உதவியுடன் இந் நூலை வெளியிட்டுள்ளார். எண்பத்திரண்டு பக்கங்கள்

கொண்ட சுருங்கிய நூலாக இருந்தாலும், நாடகத் தமிழ் ப்றறி அறிய விரும்பும் அன்பர்களுக்குக் கையேடுபோல உள்ளது. இந்நூலில் பொருளடக்கம் இல்லாவிட்டாலும் நாடகத்தமிழ், நாடகச் சுவை, பண்டைய தமிழ் நாடக நூல் கள், நாடக வகைகள், நாடக நூலாசிரியர்களும், கலைஞர் களும், விடுதலைப்போரில் நாடகத்தின் பங்கு, சமூக மறுமலர்ச்சி யில் நாடகங்கள், தமிழிசை வளர்ச்சியில் நாடகங்கள், மக்கள் பணியில் நாடகம், நாடகப் பெயர்கள், கலையரங்குகள், ஒப் பனைக் கலை, விளம்பரக்கலை, நாடகக்கலையின் நசிவு, மீண்டும் மறுமலர்ச்சி, முடிவுரை முதலிய பதினாறு தலைப்புக் கள் உள்ளன. நாடகத் தமிழ் பற்றிய செறிவான செய்திகள் அதிகமாக இல்லாவிட்டாலும் பொதுமக்கள், நாடக வேட்கை உடைய முதல் நிலை மாணவர்கள் அறிந்து கொள்ளும் வகை யில் நூல் எளிய முறையில் எழுதப்பட்டுள்ளது.

இளவேனில்

இளவேனில் என்ற மாத இதழ் நாடகக் கலைக்காக 1957-ஆம் ஆண்டு தொடங்கப்பட்டது. இதனை நடத்தியவர் திரு. அ. பாபநாசம் அவர்கள்.

சிறுகதை நாவல் முதலியவற்றுக்கெல்லாம் ஏராளமான இதழ்கள் நடத்தப் படுகின்றன. ஆனால் நாடகக் கலைக்கெனத் தனிப்பட்ட இதழ் எதுவும் இல்லையே என்ற குறையைப் போக் குவதற்காக இவ்விதழ் திருநெல்வேலியில் தொடங்கப்பட்டது. இதன் வெளியீட்டாளரும் ஆசிரியருமாக இருந்து பொறுப் பேற்று நடத்தியவர் திரு. திருமுகன்நாதன்.

நாடகங்களை மாத்திரம் ஏந்தி வெளிவரும் பத்திரிக்கையை நடத்துவதென்பது எளிய செயலன்று. நாடகக் கலைக்குத் தொண்டாற்ற வேண்டுமென்ற ஆசிரியரின் உயர்ந்த குறிக் கோள் காரணமாகவே இவ்விதழ் நடத்தப்பட்டது. நாடகங் கள் பற்றிய செய்திகள், புதிய நாடகங்கள், நாடகப் பொன் மொழிகள் இவ்வாறு பலப்பல வகைகள் இவ்விதழ்களில் வெளிவந்தன.

நாடகம் எழுதும் ஆசிரியர்கள் குறைவு; நாடக அபிமானிகளும் குறைவு; நாடகத்திற்காக நடத்தப்படும் இதழ்களும் அரியன. நடத்தினால் ஆதரிப்பவர்களும் குறைவு. இத்தகைய சூழ்நிலையில் பொருள் வருவாய் கருதாது கலைத்தொண்டு ஒன்றையே எண்ணி இவ்விதழைத் தொடங்கி நடத்தியுள்ள ஆசிரியரின் துணிவும் தொண்டும் என்றும் நினைக்கத்தக்கன.

சில இதழ்களே வந்தபின் இவ்விதழ் நின்று போய்விட்டது. நின்று போனாலும் நாடகத் துறையின் புதிய அமைப்பு வளர்ச்சியை இவ்விதழ்கள் நன்கு சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

நாடகக்கலை

நாடகத் துறைக்கென்று மாத இதழாக இவ்வாய்வாளரைச் சிறப்பாசிரியராகக் கொண்டு நடைபெற்ற இவ்விதழ், பரவலான வரவேற்பைப் பெற்று இருபத்து நான்கு இதழ்கள் வெளிவந்தது. நாடகங்கள், ஆய்வுகள், நாடகவாணர்களின் வரலாறு இவைகள் நிறைந்த ஒரு நல்லேடாக இது திகழ்ந்தது. இத்துறைக்கு ஒரு தனி இதழ் வேண்டும் என்பதனை உண்மையாக்கிய பெருமை இவ்விதழுக்கு உண்டு.

மலர்கள்

நாடகத் தொடர்பான மலர்கள் **(scuvenirs)** நிறைய வெளிவந்து இத்துறைக்கு இன்று புதிய சிறப்பிடம் தந்து கொண்டிருக்கின்றன. தவத்திரு. சங்கரதாஸ், மனோன்மணியம் சுந்தரம்பிள்ளை, அவ்வை சண்முகம் போன்ற நாடக ஆசிரியர்களுக்கன்றிப் பல சங்கங்கள் நாடக மலர்களை ஆண்டுதோறும் வெளியிட்டுக் கொண்டிருக்கின்றன. சில மலர்கள், தீபாவளி, பொங்கல் மலர்கள்போல் வனப்புடையனவாக மட்டுமன்றிப் பொருள் பொதிந்தனவாகவும் இருக்கின்றன. வெளிவந்த மலர்களில் பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்க நாடக மலர்கள், பம்பாய், கல்கத்தா பாரதி கலா மன்ற நாடக மலர்கள், கல்கத்தா

நாடகக்கலைக் கழக மலர், திருச்சிராப்பள்ளி நாடகக்கலைஞர் சங்கமலர் முதலியவைகளைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம்.

விடுதலைக்குப் பின் நாடகம், வானம் பார்த்த பூமியாக இல்லாமல் பொன்னி வளம் காணும் நிலமாகவே இருந்து வருகிறது. நல்ல நாடகப் பண்ணையாளர்கள், நாடக உழவர்கள் நாடகப் பயிர் வளர்த்திடும் காலமாக இதனைக் காண்கிறோம். ஆடிப்பட்டத்தில் தேடி விதைத்தால் அறுவடைக்கு அரிவாள் எடுத்துச் செல்ல ஐயப்பட வேண்டியதில்லை என்று கூறுவது போல இக்கலைப் பயிரின் வளர்ச்சிக்குரிய கவனம் மட்டும் இக்காலத்தில் மேலும் செலுத்தினால், நாடகக் கலைப் பயிரைக் கொல்லும் நச்சுப்பூச்சிகள் வந்துசேரா என்பதனையே இக்காலம் நமக்கு உணர்த்துகின்றது.

இருபது நூற்றாண்டுகளிலும் நாடகம் தொடர்ந்து பல்வேறு வளர் நிலைகள் அடைந்தமை இதுவரை சுட்டப்பெற்றது. ஒரு கலையின் நெடுங்கால வரலாறு ஒரே கோட்டில் ஏற்ற இறக்கமின்றி நேராகச் செல்ல வாய்ப்பில்லை. மறைவது, மாறுவது, மாற்றம் அடைவது இயல்பே. நாடகக்கலையின் வடிவம், குழந்தை ஒன்று கருவில் இருந்து அடையும் வளர்ச்சியைப் போல இக்காலங்களில் ஏழு நிலைகளில் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது. சங்க காலம் வரை, கருத்துக்களை மட்டும் வெளிப்படுத்தப் பயன்பட்ட இக்கலை கதைகளையும் சேர்த்து வெளிப்படுத்த மாறியது. பின் வனப்பு மிக்க நாட்டிய நாடகமாக அடியார்க்கு நல்லார், சோழர் காலங்களில் ஆனது. பின்னால் தெய்வங்கள், அவற்றின் தலங்கள் புகழ்பாடப் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் போன்ற இலக்கிய வடிவம் தோன்றத் தொடங்கிய காலத்தில் மேடை நாடக வடிவம் மட்டுமல்லாது, இலக்கியம், நடிகர்கள் முதலிய எல்லாக் கூறுகளுமே மாறுபாட்டை நோக்கிச் செல்ல ஆரம்பித்தன என்பதும் வரலாற்றுச் சான்று நெறியில் காண முடிந்தன. இத்தகைய பிரபந்தங்களே ஆரம்ப கால நாடக இலக்கிய வடிவமாக விளங்கின. பின்னால் அரசியல், அயல்மொழி, அயல் நாகரிகம் இவற்றின் ஊடுருவலால் இக்கலை ஒரு புதிய வேகத்தில் 'பர்வ

லாகவும் பல பிரிவாகவும் வளர ஆரம்பித்தது என்பதனை விடுதலைக்கு முன் வளர்ந்த நாடகங்கள் காட்டுகின்றன. தமிழ் நாடகங்களின் பரிணாம வளர்ச்சி, இங்கேதான் விரிவடைகிறது. இவ்வெல்லையில் காலூன்றி வளர ஆரம்பித்த இக் கலை, இந்நூற்றாண்டில் மெச்சத்தக்க அளவிற்கு எதிர்காலத்தில் வளரும் என்பதற்கேற்ப நடையினைத் துவங்கியிருக்கிறது. எனவே இப்பகுதியில் கண்ட வரலாற்றுச் சான்றுகளால் இக் கலையின் நிலையை ஏழு நிலைகளாகக் கொள்ளலாம்.

நிலைகள்	அமைப்பு	காலம்
முதல் நிலை	கருத்துக்களை வெளிப் படுத்தும் ஆடல்	சங்க காலம்
இரண்டாம் நிலை	கருத்துக்களோடு கதைகளை வெளிப்படுத்தும் கூத்து அல்லது நாடகம்	சங்கமருவிய காலம், பல்லவர் காலம்
மூன்றாம் நிலை	நாட்டிய நாடகம்	சோழர் காலம்
நான்காம் நிலை	பாத்திரங்களே பாடி ஆடும் முழுப்பாட்டு நாடகம்	பள்ளு, நொண்டி நாடகங்கள், நாயக்கர் காலம்
ஐந்தாம் நிலை	சிறிது உரையாடல் கலந்த பாட்டு நாடகம்	தெருக்கூத்து, மராட்டியர் காலம்
ஆறாம் நிலை	மேடை உத்திகளோடு புதுப்பிக்கப்பட்ட உரை நாடகம்	ஆங்கிலேயர் காலம்
ஏழாம் நிலை	புதிய திசையில் வளர்ச்சி	20 ஆம் நூற்றாண்டு

3. நாடக வகைகள்

எந்த நூற்றாண்டும் தமிழ் நாடகத்துக்குரிய பொற்காலம் என்று குறிப்பிடப் பட முடியாத வரலாறு படைத்ததாகவே இக் கலை வரலாறு இருந்தாலும், தமிழ் நாடகம் மெல்ல மெல்லவோ தத்தித் தத்தியோ வளர்ச்சியைப் பெற்றுப் பல வகையான நாடகங்களாக வளர்ந்திருக்கின்றது.

3. நாடக வகைகள்

இலக்கியங்களை ஆராயும்போது அவற்றின் வகைகளைப் பிரித்து ஆராயும் மரபு உண்டு. சான்றாக "நாவல்கள்" என்ற இலக்கியப் பிரிவினைத் திறனாய்வோர் பின்வரும் வகையில் வகைப்படுத்திக்கொள்வர்.

அ. வீரச்செயல் நாவல்கள் (Novels of Adventure)

ஆ. வரலாற்று நாவல்கள் (Historical Novels)

இ. அறநெறி நாவல்கள் (Ethical Novels)

ஈ. குறிக்கோள் நாவல்கள் (Novels of Purpose)

இவ்வகைகளைப் போலவே நாடக வகைகளையும் பிரித்து ஆராய்வர். பொதுவாக நாடகங்களை நாடகங்களுடைய முடிவையொட்டி இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாகப் பகுப்பர்.

1. இன்பியல் நாடகங்கள் (Comedy)
2. துன்பியல் நாடகங்கள் (Tragedy)

இவ்வகைகள் பொதுவாகக் காப்பியம், நாவல், சிறுகதை முதலிய இலக்கியப் பிரிவுகளில் இருந்தாலும் மேலைநாட்டார் நாடக இலக்கியங்களுக்கே இப் பிரிவுகளைக் கொள்கின்றனர். இவ்விரு பிரிவுகளில் துன்பியல் நாடகத்தையே பொதுவாக மேலைநாட்டார் மிகுதியும் போற்றியிருக்கின்றனர். சேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நாடகங்களை மிகச் சிறந்தெனத் திறனிகள் பாராட்டுவர். இந்திய மக்கள் இன்ப முடிவையே பெரிதும் விரும்புகின்றவர்களாதலால் இங்கு முகிழ்த்த நாடகங்கள் அனைத்தும் இன்பியல் முடிவாகவே இருந்து வந்திருக்கின்றன. அண்மைக்காலத்தில் இம் மரபு மாறி வருவதனைப் பல மேடை நாடகங்கள், நாடக இலக்கியங்கள் வாயிலாக நாம் உணருகிறோம்.

மேற்குறிப்பிட்டவாறு இரு பிரிவுகள் கொள்ளப்பட்டாலும், நாடகங்களின் கதையமைப்பு, கால அமைப்பு, கருத்தமைப்பு இவைகளைக் கொண்டு பல்வேறு பிரிவுகளாக நாடக வகைகளைப் பிரிக்கின்றனர். தமிழில் நாடக வகைகள் என்று கருதும் பொழுது இலக்கிய நாடகங்கள், மேடை நாடகங்கள் என்னும் இரண்டினையும் உள்ளடக்கி இந்நாடகங்கள் எவ்வெவ் வகையில் வளர்ந்து இன்று பலவேறு வகைகளாகத் திகழ்கின்றன என்று அறிதல் நலம் ''நாடகக்கூறுகள் வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்'' என்ற தலைப்பில் ஒவ்வொரு கால கட்டங்களிலும் தமிழ் நாடகங்கள் வளர்ந்த முறையும் அவற்றின் வகைகளும் குறிப்பிடப்பெற்றன. பொதுவாக எந்த நூற்றாண்டும் தமிழ் நாடகத்துக்குரிய பொற்காலம் என்று குறிப்பிடப்பட முடியாத வரலாறு படைத்ததாகவே இக் கலை வரலாறு இருந்தாலும், தமிழ் நாடகம் மெல்ல மெல்லவோ, தத்தித் தத்தியோ வளர்ச்சியைப் பெற்றுப் பல வகையான நாடகங்களாக வளர்ந்திருக்கின்றது.

மேடை நாடக வாழ்வுக்குத் தம் வாழ்நாள் முழுதையும் உரிமையாக்கிய அவ்வை சண்முகம் அவர்கள் மேடை நாடகங்களைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்துவர்.

''தமிழ் நாடகங்களைப் பல்வேறு வகைகளாகப் பிரிக்கலாம் புராண நாடகம், இதிகாச நாடகம், வரலாற்று நாடகம், கற்பனை நாடகம், பக்தி இலட்சிய நாடகம், சமுதாய நாடகம், சமுதாயச் சீர்திருத்த நாடகம், தேசீய நாடகம், நகைச்சுவை நாடகம் என நாடகங்களை இவ்வாறு பலவகைப் படுத்திப் பார்க்க வேண்டும். இந்த நாடகங்களோடு பிரசார நாடகம் என்னும் ஒரு பிரிவையும் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

சிவலீலா, கந்தலீலா, கிருஷ்ண லீலா, சக்திலீலா, பிரபு லிங்கலீலை, இராமாயணம், மகாபாரதம், தசாவதாரம, சாவித்திரி, சதியனுசூயா முதலியவை புராண இதிகாச நாடகங்கள்.

இமயத்தில் நாம், தஞ்சை நாயக்கர் தாழ்வு, இராஜராஜ சோழன், வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மன் முதலியவை வரலாற்று நாடகங்கள்.

மனோகரன், இரண்டு நண்பர்கள், லீலாவதி, சுலோசனா, வேதாள உலகம் இவற்றையெல்லாம் கற்பனை நாடகமாகக் கொள்ளலாம்.

இராமதாஸ், பிரகலாதன், துருவன், சிறுத்தொண்டர், மார்க்கண்டேயர், நந்தனார் முதலிய நாடகங்கள் பக்தி நாடகங்கள் என்னும் பிரிவில் சேர்ந்தவை.

தான் போற்றிவரும் குறிப்பிட்ட ஒரு இலட்சியத்திற்காக இறுதிவரை போராடி வெற்றி பெறும் ஹரிச்சந்திரா போன்ற நாடகங்கள், இலட்சிய நாடகம் என்ற வகையில் அடங்குவன.

டம்பாச்சாரி, இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரா, மோகன சுந்தரம், மேனகா, பம்பாய் மெயில், வித்தியாசாகரர், நாலு வேலி நிலம், மல்லியம் மங்களம், உயிரோவியம், வேலைக்காரி முதலியவை சமுதாய நாடகங்கள்.

அந்தமான் கைதி, முள்ளில் ரோஜா, பைத்தியக்காரன், இழந்த காதல், இரத்தக் கண்ணீர், மனிதன், வாழ்வில் இன்பம், பெண் முதலியவை சமுதாயச் சீர்திருத்த நாடகங்கள்.

சபாபதி, பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம் முதலியவை நகைச்சுவை நாடகங்கள்.

பதிபக்தி, ஐம்பதும் அறுபதும், விலங்கு மனிதன் போன்றவை பிரசார நாடகங்கள்”.[1]

---

1. அவ்வை தி. க. சண்முகம், நாடகக்கலை (1959) அ. ப. கழகம், பக். 102-103.

இவ்வாறு வகைகளை எடுத்துக் காட்டுடன் தருவர். இந்நாடகம் பற்றிப் பின்னர் விரிவாக ஆராயப்பெறும்.

இலக்கிய நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையில் அவற்றின் வகைகள் இரண்டே. அவை:

அ. நற்றமிழில் எழுதப்பட்ட உரைநடை நாடகங்கள்

ஆ. இலக்கணக் கவிதை வடிவில் எழுதப்பட்ட செய்யுள் நாடகங்கள்.

பரிணாம வளர்ச்சியின் அடிப்படையில் நாடக வகைகளை நோக்குதல் தகும். தொன்று தொட்டுத் தொடர்ந்து வருகின்ற நாடக வகைகளையே மீண்டும் பன்னிப் பன்னி ஆய்ந்து கொண்டிராமல் நாடக வகைகளில் புதிதாக வளர்ச்சி பெற்ற நாடக வகைகள் ஒன்பது பற்றி இங்கு விரிவாக ஆராயப் பெற்றுள்ளது. அவை:-

1. தெருக்கூத்து	2. குழந்தை நாடகம்
3. வானொலி நாடகம்	4. மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்
5. மேடை நாடகம்	6. அமைச்சூர் நாடகம்
7. தேசிய நாடகம்	8. ஓரங்க நாடகம்
9, செய்யுள் நாடகம்	10. ஒளி நாடகம்

என்பனவாம்.

1. தெருக்கூத்து

மேடை நாடக வகைகளில் பழமையான கலையாகவும், சிலரால் முரட்டுக் கலையாகவும் கருதப்படுகின்ற இந்நாடகம் பல நூற்றாண்டுகளாக நடைபெற்று வருகின்றது; அதுவும் திறந்தவெளி அரங்கத்தில் ஊர்மக்கள் ஒன்றுகூடிக் காணும் கலையாக இருந்து வருகின்றது. சிலர் இக்கலை. சங்க காலம் முதல் ஆடப்பட்டு வரும் பழமையான வரலாறுடையது என்று இன்றும் எண்ணுகின்றனர். இம் மயக்கத்தைப் போக்கி, இதன்

பிற் பிறப்பையும் தன்மையையும் டாக்டர் மு. வரதராசன் அவர்கள் கீழ்க்கண்டவாறு எழுதுகின்றார்.

"பிற்காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் நாடகங்கள் அறிஞரின் தொடர்பு குன்றியபோது கலைச்சிறப்பு மங்கி, நயமும் குறைந்து தெருக்கூத்து என்ற பெயருடன் வாழ்வன ஆயின. தெருக்கூத்தில் ஆடல்பாடல்கள் கலை மெருகு இல்லாதவையாக அமைந்தன. உரையாடல்களும் நாகரிகம் குறைந்து வழங்கின. ஒருவகை முரட்டுத் தன்மை குடிகொண்டது எனலாம். ஆகையால் தெருக்கூத்திற்கு உரிய நாடகங்கள் இலக்கியமாக எழுதிப் போற்றத்தக்க சிறப்புப் பெறவில்லை. அவற்றில் உணர்ச்சி இல்லாமற் போகவில்லை. கற்பனை இல்லாமற் போகவில்லை. ஆயின் அழகிய அமைப்பு, இழந்து நின்றன எனலாம். ஆதலின் அவை படிக்காத மக்கள் மட்டுமே பாராட்டத்தக்கன ஆயின"[1]

ஏனைய நாடக வகைகளை வளர்த்துவரும் பல குழுவினர், இத்தெருக்கூத்துக் கலையை வளர்ப்பவராக இல்லை. குறிப்பிட்டு எண்ணிவிடும்படி ஒருசில குடும்பங்கள் அல்லது கலைஞர்கள் இக்கலையை வளர்த்து வருகின்றனர். பொதுவாக இக்கலையின் தன்மை, அதன் அமைப்பு நிலைகள் இவற்றைப் பற்றிப் பல செய்திகளிலிருந்து ஆராய்ச்சி செய்து தொகுத்து அறிவதனைவிட இக் கலைத் தொடர்புடைய பழுத்த ஒரு தெருக்கூத்துக் கலைஞர் வழியிலே இக் கலையை அறிந்து கொள்வது பொருத்தமும் சுவையுடையதும் ஆகும். அவ்வகையில் புரிசைத் திரு. நடேசத் தம்பிரான் என்ற கலைஞர் 20—3—1966 ஆனந்தவிகடன் நாளிதழுக்காகத் தெருக்கூத்துத் தொடர்பாகப் பத்து வினாக்களை அப்பழம் பெரும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களிடம் கேட்க, அக் கலைஞர் அளித்த பதில்கள் இக் கலை தொடர்பான பல்வேறு அரிய செய்திகளை விளக்குவனவாக உள்ளன. அப்பேட்டியின் முழு விவரம் இறுதியில் (பின்னிணைப்பு 14) சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. அவ்வரிய செய்திகளுடன் இக் கலையைப் பற்றி நாம் ஆராய்கின்ற பொழுது நாம் அறியத்தக்க செய்திகள் மேலும் பல உள்ளன.

1. மு வரதராசன், இலக்கிய மரபு, பாரிநிலையம்; சென்னை, பக். 101.

பெயர்க்காரணம்

நாடக அரங்கு எதுவும் இன்றித் தெருக்களில் திறந்த வெளியில் நடைபெற்று வந்ததால் இதனைத் தெருக்கூத்து என வழங்கினர். தெருவில் ஆடப்படும் நாடக வகை என்பதனைக் கூத்தின் தலைப்பு தெளிவாகச் சுட்டுகிறது. நாடகங்கள் அரங்குகளில் சிறப்பிடத்தைப் பெறுவதற்கு முன்பெல்லாம் கூத்துக்களே பெரும்பான்மையாக நடைபெற்று வந்தன. பெரும்பான்மையும் தெருக்கூத்துக்கள் கிராமப் புறங்களில் பாமர மக்களை மகிழ்விப்பதற்காகவே நடத்தப்பட்டன. கூத்தை நடித்துக் காட்டும் நடிகர்களும் கல்வியறிவு குறைந்தவர்களே யாவர்.

மேடை அமைப்பும் நேரமும்

தெருவின் முச்சந்திகளிலோ, திறந்தவெளியிலோ, உயரமான மேடைகள் அமைத்துப் பந்தல் போட்டுத் தெருக்கூத்துக்களை நடத்துவர். இரவு ஒன்பது மணிக்கு மேல்தான் கூத்து தொடங்கும். மத்தள ஒலி முழக்கம் கேட்ட பின்னரே மக்கள் வந்து கூடுவர்.

நாடக அமைப்பு

செய்யுளும் உரையுமாகவே கூத்து அமைந்திருக்கும் அதிலும் பெரும்பான்மை செய்யுள்களும் இடையிடையே ஆங்காங்கு உரைநடைகளும் கலந்துவரும்.

கோமாளி

கூத்தின் இடையிடையே நகைச்சுவையை உண்டாக்குவதற்காகக் கோமாளி தோன்றுவான். கோமாளி, கட்டியக்காரன் முதலானவர்கள் இடத்திற்கும் காலத்திற்கும் ஏற்றவாறு தங்கள் பேச்சுக்களையும் உடைகளையும் மாற்றி அமைத்துக், கொள்வார்கள்.

பொதுவாக நாடகக்கலையில் ஆர்வம் உள்ளவர்களுக்கும் சிறிது கற்றவர்களுக்கும் தமது கலைத் திறமையைக் காட்டும் அரிய வாய்ப்பாக இக் கூத்துகள் அமைந்திருந்தன. சிறிது

கற்றவர்களும் கூடப் படைப்புத்திறனும் கற்பனை ஆற்றலும் உடையவர்களாக இருந்தால் நாடகத்திற்குத் தேவையான பாடல்களையும் உரையாடல்களையும் தாமாகவே எழுதிவிடுவதுண்டு. அவர்களுடைய இயல்பான கற்பனைத் திறன் அதில் தூண்டப்படும்; ஆனால் கல்விக் குறைவின் காரணமாகத் தரம் சிறிது குறைவாக இருக்கும். பண்பாடு குறைந்து கரடு முரடாகக் காணப்பட்ட போதிலும் அவையே நாட்டுப்புற மக்களுக்குப் பெரும் விருந்தாக அமைந்து மகிழ்ச்சியை ஊட்டும்.

கூத்தின் அமைப்பு

கூத்தின் தொடக்கத்தில் கட்டியக்காரன் வருவான். கூத்தில் வரக்கூடிய பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவான். கூத்தின் நிகழ்ச்சிகளை நன்கு விளக்கும் வகையில் அவன் பேச்சு அமைந்திருக்கும். கூத்தில் வரும் நடிகர்கள் பெரும்பாலும் ஆண்கள். ஆண்களே பெண் வேடத்தையும் தாங்கி நடித்தார்கள். பின்னால் பெண்களும் பங்கு கொண்டனர்.

திரை

ஓலைகளால் வேயப்பட்ட கொட்டகையில் சிறிய மேடை ஒன்று முன்புறத்தில் சிறிய அரங்குபோல் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அதில் நடிகர்கள் வருவதற்கு முன் வெள்ளைத்துணி ஒன்று திரைபோல் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். நடிகர் வந்து அதன் பின்புறம் நின்றதும் அத்துணி நீக்கப்படும். இக் காலத்தில் வண்ணத்திரைச்சீலைகளும் கையாளப்படுகின்றன.

நடிக்கும் விரம்

மேடையில் வந்து நடிக்கும்போதே நடிகர்கள் குதித்துக் கொண்டு ஆர்ப்பாட்டத்தோடு வருவார்கள். பின்பாட்டுக் காரர்களும் மிருதங்கம், ஆர்மோன்யம், தபேலா போன்ற வாத்தியக்காரர்களும் மேடையின் ஒரு பக்கத்தில் அமர்ந்திருப்பார்கள். அவர்கள் வாத்திய இசைக்கு ஏற்றபடி, நடிகர்கள் தாள அசைவுடன் ஆடியும் பாடியும் நடிப்பார்கள். சில நேரங்

களில் வாத்தியக்காரர்களுக்கும் நடிகர்களுக்கும் இவ்வகையில் போட்டி ஏற்படுவதுண்டு. அவர்கள் கால அரசியலும் புராணத்தோடு கலக்கும். வெற்றி பெறுவோர் பார்ப்பவர்களின் பாராட்டையும் கைதட்டலையும் பெறுவர். பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பொதுமக்கள் இடையிலே சென்று மாலை, பதக்கங்கள் அணிவித்தலும் உண்டு. கூத்தில் கோமாளி முக்கியமான பாத்திரம்போல, ஆர்மோனியம் மிக முக்கியமான வாத்தியமாகும்.

தனிப்பாணி

தெருக்கூத்துக்கெனத் தனிப்பட்ட சில பாணிகள் இருந்தன. அவை மக்களின் இதயத்தில் மகிழ்ச்சியை ஊட்டி நீங்காத நினைவுச் சுவடுகளைப் பதித்து வந்தன. "அர்ச்சுனன் தபசு" என்ற நாடகத்தில் ஒரு பனை மரத்தை நட்டு அதன் மேல் அருச்சுனன் நின்று கொண்டு பன்றியின் மேல் அம்பு எய்வதும் பலமணி நேரம் பனைமரத்தை விட்டுக் கீழிறங்காமல் வேடனாகிய சிவபிரானோடு வாதிடுவதும், கோமாளி இடையிடையே செய்யும் வேடிக்கைகளும் தெருக்கூத்தில் மட்டுமே கண்டு களிக்கக் கூடியவை. கூத்துக்களில் மார்க்கண்டேய நாடகம், அரிச்சந்திர நாடகம், மகா பாரத நாடகம், இரணிய நாடகம், கோவலன் நாடகம், சிறுத்தொண்டர் விலாசம், சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம், நல்லதங்காள் நாடகம், அல்லியரசாணி நாடகம், கட்டபொம்மு நாடகம் முதலியன செல்வாக்குப் பெற்றவை.

இத்தகைய கூத்துக்கள் பலப்பல அவ்வக் காலங்களில் தோன்றி அவ்வப்போது மறைந்து விட்டன. செவிவழி நாடகங்களாகவும் ஏட்டுச் சுவடிகளாகவும் இருந்து மறைந்த கூத்துக்கள் எண்ணற்றவை சீரமைப்புப் பெற்றுப் புகழுடன் விளங்கிய நாடகங்கள் பல, தெருக்கூத்தில் நடிக்கப்பெற்றவையே; எல்லா நாடக வகைகளும் தெருக்கூத்தில் நடிக்கப்பட்டன. தெருக்கூத்தின் விளம்பர அறிக்கை தனிச் சிறப்பு உடையதாகும்.

கூத்தைப் பற்றிய பழமொழிகள்

பழமொழி ஒன்று நாட்டில் உருவாகின்றது என்று சொன்னால் பரவலான ஒரு பழக்கம் செல்வாக்குப் பெற்ற பிறகே பழமொழியாகத் (proverb) தோன்ற முடியும். தெருக் கூத்தைப் பற்றிப் பல பழமொழிகள் தோன்றியுள்ளன.

"கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்
கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்"

"குருடனும் செவிடனும் கூத்துப் பார்க்கப் போனது போல"

"ஒருநாள் கூத்துக்கு மீசை எடுத்ததுபோல"

"குடும்பத்தில் இளையவன் கூத்தில் முதியவன்"

"ஆரியக் கூத்தாடினாலும் காரியத்தில் கண்"

என்ற இப்பழமொழிகளில் விடிய விடியக் கூத்து நடக்கும் என்பதனைக் "கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்" என்ற பழமொழி நன்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றது. உதாரணமாக வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் வள்ளிக்கும் முருகனுக்கும் தர்க்கம் நடக்கின்றபொழுது பொழுது விடிந்து விடுவது உண்டு.

தெருக்கூத்தின் இன்றைய நிலை

நாகரிக நாடகங்கள் அறிவியல் கலந்த முன்னேற்றத்துடன் வீறுநடை போட்டாலும் தெருக்கூத்துகள் இன்றும் பட்டி தொட்டிகளில் நடைபெற்று வருகின்றன. மக்களுக்கு இக் கலையில் உள்ள ஆர்வம் குறையவில்லை.

புராதனமான கலையென்று அரசியலாரும் இக்கலையைப் பேணுவதில் அக்கறை காட்டுகின்றனர். "தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கத்தார்", புரிசை திரு. நடேசத் தம்பிரான், திரு. கே. எம். சிவஞானபாண்டியன், திரு. கண்ணன் தம்பிரான் முதலிய தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களுக்குக் "கலைமாமணி" என்ற பட்டமும் விருதும் வழங்கியுள்ளனர். ஆண்டுதோறும் டெல்லியில் சங்கீத நாடக அகாடமி நடத்திடும் கிராமியக்

கலைவிழாக்களிலும் இக்கலை ஆதரிக்கப்பட்டு வருகிறது. அண்மையில் இக்கலையை வளர்த்துவரும் மதுரையைச் சேர்ந்த ஆர். வி. உடையப்பா சென்னையில் பல நாட்கள் தங்கியிருந்து நாகரிகம் மிக்க சென்னை மக்களுக்கும் திரைப்பட நாடக நடிகர்களுக்கும் பல கூத்துக்களை நடத்திக் காட்டிப் பெரும் பாராட்டுதலுக்கு ஆளானார். இவரது பவளக்கொடி நாடகத்தைப் பாண்டிச்சேரி அகில இந்திய வானொலி 18—8—1976ஆம் நாளன்று புதுவை கம்பன் கலையரங்கில் ஏற்பாடு செய்து வானொலியிலும் ஒலிபரப்பியது. பிரபல திரைப்பட நடிகர் டி. ஆர். மகாலிங்கம் அண்மைக் காலத்தில் பல தெருக் கூத்துக்களைக் கிராமப்புறங்களில் நடத்தி வருகின்றார். எம். கே. தியாகராஜபாகவதர், என். ஜி. கிட்டப்பா, கே பி. சுந்தராம்பாள் முதலியோர் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களாகவே அறிமுகமானார்கள்.

நாடகப் பேரறிஞர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் இத்தெருக் கூத்துப் பற்றிச் சுவைபடத் தாம் பார்த்த அனுபவங்களைத் தம் நாடகத் தமிழ் நூலில் விரிவாக எழுதியுள்ளார்கள். பெ. தூரன் தெருக்கூத்து என்ற ஒரு கட்டுரையை நாடகக் கலைக்களஞ்சியம் என்ற சிறப்பு மலரில் எழுதியுள்ளார்கள்.

தமிழ் நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும் என்ற நூலில் திரு. சோமலெ தெருக்கூத்து பற்றிய சில செய்திகள் கூறியுள்ளார்கள். இக்கலை தனித்து ஆராய்வதற்குரிய எண்ணற்ற மூலங்களைக் கொண்டதாகும். அவற்றுள் மேடை வரலாறும் நடிக்கப்படும் நாடகங்களின் இலக்கியத் தரமும் இவ்வாய்வில் பல உண்மைகளைக் காட்டுவனவாக இருக்கக்கூடும். எதிர்கால ஆய்வு உலகம், இக்கலையைத் தனித்து எடுத்து ஆராய்தல் வேண்டும். இக்காலத்தில் மேடைகளில் ஆடப்பட்டு வரும் கூத்துக்களின் பாட்டுக்களையும், உரையாடல்களையும் ஒலி நாடாவில் பதிவு செய்து நூல் வடிவிலும் வெளியிட வேண்டும்.

தெருக்கூத்து எப்படி வந்திருக்கக் கூடும்

இக் கூத்திற்கு முன்னெல்லையில் சான்றுகள் கிடைக்கின்றனவா என்று ஆய்ந்திடும் பொழுது இன்றைய அமைப்பில் இல்லாவிட்டாலும் இக்கூத்தின் கூறுகள் பழந் தமிழகத்தில் இருந்திருக்கின்றன. கதை சொல்லும் கூத்துக்கள் பெருவழக்கில் முன்னெல்லையில் இல்லை என்பதனை முன்னர்க் கண்டோம். இக்கூத்தின் அடித்தளங்களாகக் காணக்கூடிய சில சான்றுகளையும், சில கூத்து வகைகளையும் மட்டும் இணைத்துக் காணலாம்.

சாக்கையர் என்னும் குலத்தவரால் ஆடப்பட்ட "சாக்கைக் கூத்து" சிலப்பதிகாரத்தில் சுட்டப்படுகிறது. வடநாட்டு வெற்றியுடன் கண்ணகியின் படிமக் கல்லைக் கங்கையில் நீராட்டிக் கனகவிசயர் தலையில் ஏற்றி வஞ்சி மாநகருக்கு மீண்ட சேரன் செங்குட்டுவனின் முன்னால் பறையூர்க் கூத்தச் சாக்கையன் ஆடிய "கொட்டிச்சேதம்" என்னும் கூத்தினைப் பற்றி வஞ்சிக்காண்டம் கூறுகின்றது.

கூத்து அக்காலத்தில் வேத்தியல், பொதுவியல் என இரு வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. வேத்தியல் என்பது உயர் மக்களுக்காக ஆடப்படும் கூத்து; பொதுவியல் என்பது பாமர மக்களுக்கு என ஆடப்படும் கூத்து. இவர்களுக்கு இழிமக்கள் ஆடிய கூத்தை, அடியார்க்கு நல்லார், சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதை உரைப்பகுதியில், "எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத் தோரை ஆட வகுத்தனன் அகத்தியன்றானே" என்று குறிப்பிடுவதாலும் உணரலாம்.

நம் நாட்டுக் கூத்துகள் இசை வடிவானவை. எனவே அவை தொடக்க நாளில் பாடல்களாகவே அமைந்திருந்தன. குறவஞ்சி நாடகம், பள்ளு நாடகம், நொண்டி நாடகம் என்பவை கூத்துகளாக நடிக்கப்பட்டு வந்த நாடகங்கள். நொண்டி நாடகங்கள், நகைச்சுவை, எள்ளல், தர்க்கம் நிறைந்தவை. பள்ளு நாடகத்தில் நகைச்சுவை குறிப்பாக மிகு உண்டு. இவை கோயில்களில் ஆடப்பட்டன.

கி. பி. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் நடைபெற்று வந்த இசைக் கூத்துகளில் குறிப்பிடத்தக்கது இராம நாடகம். சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட இராம நாடகக் கீர்த்தனை இடையிடையே உரைநடைகளும் கொச்சைத் தமிழும் கலந்து நடிக்கப்பட்டு வந்தது. வேத்தியலாகவும், பொதுவியலாகவும், கோயில்களிலும் நடைபெற்ற கூத்துக்கள், காலப்போக்கில் டாக்டர் மு. வ. அவர்கள் குறிப்பது போல அறிஞர்கள் தொடர்பு குன்றியதும் தெருக்கூத்தாகியிருக்கிறது. வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி, அல்லிஅர்ஜுனன், நல்ல தங்காள், பத்மாசூரன், காத்தவராயன், இராமாயணம், அரிச் சந்திரன், கோவலன் கதை, பக்தபிரகலாதா போன்ற கதை களெல்லாம் கூத்துக்களாக நடைபெறத் துவங்கின. பட்டண மக்களுக்குப் பழக்கமான யானையைப் பட்டிக்காட்டார்கள் வேடிக்கை பார்ப்பது போல, பட்டிக்காட்டார்களுக்குப் பிடித்த மான இக்கலையைப் பட்டணக்காரர்கள் வேடிக்கைக் கலை யாகக் காணும் நிலை இன்று பிறந்துள்ளது.

2. குழந்தை நாடகம்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தமிழ் நாடக இலக்கியத்தில் புதிதாகத் தோன்றிய வகை, குழந்தை நாடகம். இவ்வகை, இன்னும் சிறப்பான வளர்ச்சியைப் பெறவில்லை யாயினும் வரலாறு கூறும் அளவிற்கு வாழ்வு பெற்றுள்ளது. குழந்தை நாடகம் என்னும் சொல்லே, குழந்தைகளுக்கு உரிய நாடகம் என்பதனை உணர்த்தும். ''அப்பாவின் ஆசை'' என்னும் குழந்தை நாடக நூலுக்கு முன்னுரை வழங்கிய கலைஞர் தி.க. சண்முகம் அவர்கள், ''ஆறாம் வகுப்பு முதல் பதினோராம் வகுப்பு வரை பயிலும் உயர்நிலைப்பள்ளி மாணவ, மாணவியர் பார்க்கத் தகுந்த நாடகம் இது'' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்[1]. இதனால் பதினொரு வயது முதல் பதினாறு வயது வரை உள்ளவர்களுக்கு எழுதப் பெறும் நாடகம், குழந்தை நாடகம் என்றுகொள்ளலாம். ''அப்பாவின்

1. திருச்சி பாரதன், அப்பாவின் ஆசை (.970), தமிழ் நிலையம் புதுக்கோட்டை, பக். 16

ஆசை" நாடகத்தைப் பார்த்த தன்னுடைய ஏழு வயதுக் குழந்தை நாடகக் கதையையும் நாடகத்தில் வரும் குழந்தைகளின் பண்பையும் பூரிப்புடன் வெளியிட்டதாக அகிலன் கூறியுள்ளார்[1]. எனவே ஏழு வயதுக்குழந்தைகளுக்கும் புரியும் நாடகம், குழந்தை நாடகம் என்று சொல்லலாம். பொதுவாக முதல் வகுப்பு மாணவர் முதல் பதினோராம் வகுப்பு மாணவர் வரை கண்டு மகிழும் நாடகத்தினைக் குழந்தை நாடகம் என்று குறிப்பிடுதல் வழக்கமாக உள்ளது.

குழந்தை நாடகங்கள் என்னும் தலைப்பு,

அ. குழந்தை நாடக அமைப்பு ஆ. குழந்தை நாடக வளர்ச்சி
இ. குழந்தை நாடகத்துறையில் வானொலியின் பங்கு ஈ. குழந்தை நாடக அரங்குகள்
உ. குழந்தை நாடக நூல்கள்

என்னும் ஐந்து பிரிவினில் ஆயப்பெறும்.

அ. குழந்தை நாடக அமைப்பு

குழந்தை நாடகத்திற்கெனச் சில சிறப்பான இலக்கணங்கள் உண்டு. குழந்தைகளுக்குக் கதை எழுதுவதே மிக அரிய செயல். நாடகம் எழுதுவது, அதனைவிட அரிய செயல். குழந்தைகளின் உள்ளம் புரிந்து கொள்ளத்தக்க நிலையில், அறிவு ஏற்றுக்கொள்ளும் முறையில் நாடகக் கதை அமைதல், இத்துறையின் சிறப்பியல்பு. குழந்தைகளுக்கு அறிவு புகட்டுதல் வேண்டும் என்பதற்காக மாணிக்கவாசகர், நாயன்மார்கள், சத்தியவான் சாவித்திரி, சகுந்தலை போன்றோரின் வாழ்வுகளை நாடகமாக்கியுள்ளனர். இந் நாடகங்கள் பெரியவர்களுக்கான நாடகங்களைப் போன்ற கதையமைப்பின. இத்தகு கதையமைப்பு இருந்தாலும் தவறின்று. ஆனால் குழந்தைகளின் உள்ளம் ஈடுபடத்தக்க நிகழ்ச்சிகள், அந் நாடகங்களின் கதையமைப்பில் இருத்தல் வேண்டும். பள்ளிக்கூடங்களிலும்

1. திருச்சி பாரதன், அப்பாவின் ஆசை. (1970) தமிழ் நிலையம், புதுக்கோட்டை. பக். 10.

பாட நூல்களிலும் மாணவர்கள் கற்கும் நீதிகள், அவர்களின் கருத்தில் பதியுமாறு நாடகக் கதையமைப்பில் நிகழ்ச்சிகளை உருவாக்குதல் இன்றியமையாதது. காதல் நிகழ்ச்சி வரும் கதையமைப்புக்கள், குழந்தை நாடகத்தில் இடம்பெறத் தகாதன. குழந்தைகளின் பிஞ்சு நெஞ்சங்களில் பதிய வேண்டிய அன்பு, உழைப்பு, நேர்மை, பொய் சொல்லாதிருத்தல் போன்ற நல்ல பண்புகள் குழந்தை நாடகத்தின் கருக்களாகத் தகுவன.

குழந்தை நாடகத்தில் கையாளப்படும் உரையாடலும் பாட்டும் குழந்தைகள் நிலைக்கேற்பக் குழந்தைகளுக்குப் புரியும் படியாக அமைதல் வேண்டும். சிறுவர்கள் எதனைப் பற்றிப் பேசுவார்களோ, எம்முறையில் பேசுவார்களோ, அவ்வகையில் காட்டுவதுதான் குழந்தை நாடகத்தின் உயிர்நாடியான கொள்கை. இவ்வுயிர் இல்லாமலேயே குழந்தை நாடகங்கள் பல இன்று எழுதப்பெறுகின்றன. நடிக்கப் பெறுகின்றன.

தணிகை உலகநாதன் அவர்கள், சிறுவர்களுக்காகவே ஐந்து சிறு நாடகங்களை எழுதிச் சிறுவர் நாடக விருந்து என்னும் பெயருடன் 1959 இல் வெளியிட்டுள்ளார்கள். அந் நாடகங்களில் வரும் உரையாடல்கள் குழந்தைகளுக்கென்றே அமைந்தனவாக உள்ளன. சீதா, முருகன், விமலா என்ற மூவர் உரையாடல் பின்வரும் வகையில் அமைந்துள்ளது.

சீதா: இன்னிக்குத்தான் நம்ம பள்ளிக்கூடத்திலே ஒற்றுமையாக இருக்கணும்னு வாத்தியாரம்மாள் கதை சொன்னாங்களே. இன்னிக்கே நீங்க ரெண்டுபேரும் சண்டை போட்டுக்கிட்டிங்களே. இது நல்லதா அண்ணா?

முருகன்: சீதா நான் ஒண்ணும் செய்யலே. நானும் கொஞ்சம் மாங்காய் கேட்டேன். அதுக்குத்தான் கண்ணன் என் மேலே கோவிச்சுக்கிட்டு என் பேச்சு "காய்" விட்டுட்டான். என்னை ''நாயே கழுதையே'' என்று வைதான். இனிமே, அவன் முகத்திலே எப்படி விழிப்பேன், சீதா?

விமலா: முருகா! இதுக்காக நீ ஒண்ணும் கவலைப்பட வேண்டாம். எங்க அண்ணனுக்குத் தன்னாலே புத்தி வரும். உன்னோடு மறுபடியும் சேர்ந்து விடுவான். நான் போயிட்டு வரேன்.[1]

மேற்கண்ட உரையாடல்கள், குழந்தைகளின் நெஞ்சம் காட்டும் இனிய சொற்களால் இயன்றன. இவ்வாறே திருச்சி பாரதன் எழுதிய ''அப்பாவின் ஆசை" என்னும் நாடகத்தில் குழந்தை கிரிஜா பேசும் வசனங்கள் இயல்பானவையாக இருக்கக் காண்கிறோம்.

குழந்தை நாடகங்கள் பலவற்றில் குழந்தைகள் பேசும் உரையாடல்கள் ஒழுங்கான இலக்கிய வடிவம் பெற்றுத் திகழ்வதைக் காண்கின்றோம். "ஆர்வி" என்பவரால் நான்கு நாடகங்களின் தொகுதி ''கறுப்பு ராஜகுமாரி" என்ற பெயரால் 1962 இல் வெளிவந்துள்ளது.

உரையாடலின் ஒரு பகுதி:

மாணவர்கள்: ஆக்கினை குருதேவா! தங்களுக்குச் சிவிகை காத்திருக்கிறது. நாங்கள் வருகிறோம்.

மாணவன் 1. நகரம் அதோ தெரிகிறது. நெருங்கி வந்து விட்டோம்.

மாணவன் 2. நண்பா! அதோபார். எதையோ பார்த்துவிட்டு ஊமையின் முகத்தில் புன்னகை அரும்புகிறது.[2]

மேற்காட்டிய உரையாடலில் தூயமொழியமைப்பைக் காண்கின்றோம். இத்தகைய உரையாடல்கள் குழந்தை நாடகங்

1. தணிகை உலகநாதன், சிறுவர் நாடக விருந்து (1959) மாணவர் மன்றம், சென்னை-1 பக். 59-60
2. ஆர். வி. கறுப்புராஜகுமாரி (1862) மெர்க்குரி புக் கம்பெனி கோயம்புத்தூர்-1

களுக்கு ஏற்றன அல்ல. வட்டார வழக்குப் புதினங்கள் போலக் குழந்தைகளின் மொழியில் நாடகங்கள் அமைதல் வேண்டும்.

மேலும் குழந்தை நாடகத்தில் வரும் குழந்தைகள் அல்லாத பாத்திரங்களும் குழந்தைகளுக்குப் புரியும் எளிய நடையில் பேசுமாறு எழுதுவதே தக்கது. எவ்வளவு கருத்துக்கள் சொல்லப் பெற்றன என்பதனைக் காட்டிலும் சொல்லப் பெற்ற கருத் துக்களில் குழந்தைகளுக்குப் புரிந்தவை எத்தனை என்பதனைக் குழந்தை நாடக ஆசிரியர்கள் சிந்தித்தல் வேண்டும். காப்பியங் களில் உள்ள சில பகுதிகள், குழந்தைகளுக்கு நாடகமாக எழுதப் பெற்றுள்ளன. அவற்றில் வரும் கருத்துக்களும் உரையாடல் களும் புலமையுடையோர்க்கே புரிவனவாக உள்ளன. உதாரணத் திற்குச் சிறுவர் நாடக மொன்றில் "நாவரசர்" தம் நாவாற் றலைக் குழந்தையிடமும் காட்டுகிறார்.

நாவுக்கரசர்: நன்னெறி வளர நாடெங்கும் சென்று பணிபுரியும் பைந்தமிழ்ச் சைவ அடியார்களே! என் உடன் இருந்து தொண்டாற்றும் உங்களைப் பாராட்டு கிறேன். உற்றநோய் நேன்றலும் உயிர்க்கு உறுகண் செய்யாமையும் நற்றவம் ஆகும். என் கடன் பணிசெய்து கிடப்பதே என்பதை என்றும் மறவாத நும் தொண்டு நாளும் வளர்க. இங்குள உயிர்கட்கு நாம் செய்யும் நற்பணியை நம் இறைவன் நாளும் விரும்புவான் என்பது உங்களுக்கு நன்கு தெரியும். மனத்துக்கண் மாசு இன்றி, அழுக்காறு, அவா, வெகுளி இன்னாச் சொல் இன்றி, நல்லறம் புரியும் நீங்கள் என்றும், வாழ்க. நமச்சிவாய ......[1].

குழந்தைகளுக்காவே தம் வாழ்நாளைப் பயன்படுத்தி வரும் எழுத்தாளர் குழந்தைக் கவிஞர் அழ. வள்ளியப்பா அவர்கள் 'அப்பாவின் ஆசை' என்னும் நாடக நூலின் முன்னுரையில்

1. தி. மாணிக்கவாசகம், உயர்நெறித் தொண்டர் (1964) விசாலாட்சி பதிப்பகம், மதுரை–3

குறிப்பிடும் சில கருத்துக்கள், குழந்தை நாடக அமைப்பினை நன்கு காட்டுவன.

"குழந்தை நாடகங்களைச் சில இடங்களில் ஏற்பாடு செய்கிறார்கள். இந்த நாடகங்களில் குழந்தைகள் நிலைக்கேற்ப உரையாடல்களும் பாடல்களும் இருப்பதில்லை. குழந்தைகள் கடின நடையிலுள்ள உரையாடல்களை அப்படியே உருப் போட்டு ஒப்பிக்கிறார்கள். என்ன பேசுகிறோம் என்பது அவர்களுக்கே புரிவதில்லை. புரிந்தால்தானே உணர்ச்சியோடு முக பாவத்தோடு நடிக்க முடியும்? அத்தகைய நாடகங்களைப் பார்க்கும் குழந்தைகளும் ஆடை அலங்காரங்களைக் கண்டு ஓரளவு உற்சாகம் பெறுகிறார்களே தவிர, நாடகத்தின் போக்கையோ, அதில் கையாளப்படும் உரையாடல்கள் பாடல் களையோ, நாடகம் தரும் நற்கருத்துக்களையோ சரியாகப் புரிந்து கொள்வதில்லை. அவர்களால் புரிந்துகொள்ள முடிவ தில்லை".

குழந்தை நாடகம் என்றால் அதில் குழந்தைகளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்து எழுதப்பட வேண்டும். குழந்தை களுக்குப் புரிகின்ற எளிய நடையில் உரையாடல்களையும் பாடல்களையும் தர வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறார்.

ஒரு மாணவன் பள்ளிக்கூடத்தில் பெறும் போதனையைப் பின்பற்றுவதைக் காட்டிலும், குழந்தை நாடகம் ஒன்றில் காட்சி மூலம் கண்டறிந்த போதனையைத்தன்னை அறியாமலே பின்பற்றத் தொடங்குகிறான். அவ்வளவு ஆழமாக அது அவன் உள்ளத்தில் பதிந்துவிடுகிறது. எனவே குழந்தை நாடகங்கள் அடிப்படையில் உயர்ந்த கருத்துக்களைக் கொண்டு எழுதப் பெறுதல், இந் நாடக வகைக்குச் செய்யும் தொண்டாம்.

குழந்தை நாடகங்கள் எத்தகைய கருத்துக்களால் இயற்றப்பெறல் வேண்டும் என்பதனை அவ்வை சண்முகம் பின்வருமாறு கூறுவர்.

''சிறுவர்களின் உள்ளம் தூய்மையானது; பரிசுத்தமானது. பிஞ்சு உள்ளம். பச்சை மரத்தில் ஆணியை அடித்தால் எப்படி எளிதாக உள்ளே நுழைந்து விடுகிறதோ அதேபோல், தூய்மையான இளம் உள்ளத்தில் தவறான விஷயங்கள் வெகு சுலபமாகப் புகுந்துவிடும். எனவே அதிகமாகக் கவனம் செலுத்த வேண்டும்.

இளம் பிள்ளைகளுக்குரிய நாடகம் எது? வீட்டில் தாய் தந்தை முதலியவர்களிடம் எப்படி நடந்து கொள்ள வேண்டும்; பள்ளிக்கூடத்தில் ஆசிரியர்களிடத்தில் எப்படிப் பணிவோடு மரியாதையோடு பழக வேண்டும்; உடலையும், உடைகளையும் எவ்விதம் சுத்தமாக வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்; பள்ளிக்கு வரும் போது வீதிகளிலே வம்பு பேசாமல் எவ்வாறு ஓரங்களிலே நடந்து வர வேண்டும்; என்பனவற்றையெல்லாம் நாடகங்களின் மூலம் போதிக்கலாம்.

மகாகவி பாரதி ''ஓடி விளையாடு பாப்பா" என்னும் பாட்டிலே குழந்தைகளுக்கு எவ்வளவு அருமையாக விஷயங்களைச் சொல்கிறார்?.... அதையேதான் நாடகத்திலும் சொல்ல வேண்டும்.

உயிர்களிடத்தில் அன்பு; உறுதியான நெஞ்சு; தெய்வபக்தி; உன்னதமான உயர்ந்த எண்ணங்கள்; இவற்றையெல்லாம் நாடகத்தின் மூலம் போதிக்க வேண்டும்.

தாய்மொழிப்பற்று, தேசபக்தி, தீமைகளை எதிர்த்துப் போராடும் உணர்ச்சி இவைகளையெல்லாம் நம் குழந்தைகளுக்கு இளம் பருவத்திலேயே உண்டாக்க வேண்டும். நல்ல நாடகங்களின் வாயிலாக இவற்றைச் சுலபமாகப் பெறலாம்"[1] என்று இலக்கணம் போல் எடுத்தியம்புகிறார்.

---

1. அவ்வை டி. கே. சண்முகம், நாடகக்கலை (1959), அ. ப. கழகம். பக் 119-120

ஆ. குழந்தை நாடக வளர்ச்சி

பண்டைத் தமிழ் நாட்டில் குழந்தைகளுக்குக் கதையும் விடுகதையும் கூறி வந்தனர் எனச் சங்க நூல்களால் அறிகிறோம், ஆனால் சிறுவர்க்கென்று அந்நாளில் நாடகங்கள் இல்லை. ஆங்கிலேயர் நம்நாட்டை ஆளத் தொடங்கியதன் பயனாக நாம் மேனாட்டு இலக்கியங்களைப் பயிலத் தொடங்கினோம். அங்கே சிறுவர்க்கென்றே தனிப்பட்ட கதைகள் நாடகங்கள் எழுதப்படுவது கண்டு, நம் நாட்டிலும் அவ்வாறு செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணம் எழுத்தாளர்களிடையே தோன்றத் தொடங்கியது.

தொடக்க நிலையில் சிறுவர் இலக்கியங்கட்கு ஆதரவு கிடைக்கவில்லை. சிறுவர் நாடகத்துறை மந்த நிலையில்தான் இருந்து வந்தது. எழுத்தாளர்களும் சிறுவர் நாடகங்கள் எழுத அதிகமாக முன்வரவில்லை. பள்ளிக்கூட விழாக்களில் அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகச் சிறுவர் நாடகங்கள் சில நடத்தப்பட்டன. அவையும் துருவன், பிரகலாதன் போன்ற புராண நாடகங்களாகவோ இவை போன்ற வரலாற்று நாடகங்களாகவோ இருந்தன. சிறுவர் மனநிலை அறிந்து அவர்களுக்கென்றே எழுதப் பட்ட நாடகங்கள் அக்காலத்தில் அதிகம் வெளிவரவில்லை என்றே கூற வேண்டும்.

சிறுவர் இலக்கியம் வளர வேண்டுமென்ற ஈடுபாடு உடைய வர்கள் இக்குறையை நீக்கப் பல வழிகளிலும் முயற்சி செய்த னர். சென்னையில் நிறுவப்பட்ட குழந்தை எழுத்தாளர் சங்கம், 1955ல் சிறுவர் நாடக விழா ஒன்றை நடத்தியது. இச் சங்கம் ஒரு நாளைக்கு இரண்டு குழந்தை நாடகம் என மூன்று நாட் களில் ஆறு நாடகங்களை அரங்கேற்றிப் பரிசும் அளித்தது. இவை ஒரு மணி நேரச் சிறுவர் நாடகங்கள்.

இந் நாடகப் போட்டியாலும், சிறுவர் நாடகங்களை நடத்திய முறையாலும் நல்ல பலன் விளையத் தொடங்கியது. எழுத்தாளர் பலர், குழந்தைகளுக்கென்றே தனிப்பட்ட வகை

யில் நாடகங்கள் எழுதத் தலைப்பட்டனர். பதிப்பாளர்களும் துணிந்து அவற்றை வெளியிட்டனர். புலவர் தணிகை உலக நாதன், கூத்தப்பிரான், கி. மா. பக்தவத்சலம், திருச்சி பாரதன் ஆகியோர் இத்துறையில் ஈடுபட்டு நல்ல குழந்தை நாடகங் களை எழுதத் தொடங்கினர்.

இ. குழந்தை நாடகத்துறையில் வானொலியின் பங்கு

குழந்தை நாடக வளர்ச்சிக்குச் சென்னைக் குழந்தை எழுத்தாளர் சங்கத்தைப் போலவே, சென்னை வானொலி நிலையமும் நல்ல முறையில் தொண்டாற்றத் தொடங்கியது. வானொலியில் சிறுவர் நிகழ்ச்சிப் பகுதியில் அமைப்பாளராகப் பணியாற்றி அண்மையில் ஓய்வு பெற்ற வானொலி அண்ணா ர. அய்யாசாமி அவர்கள் சிறுவர் வளர்ச்சிக்குப் பெருந் தொண்டாற்றியவராவார்.

திரு. அய்யாசாமி வானொலியில் ''முத்துக்குவியல்'', ''பாப்பா மலர்'' என்னும் இரு நிகழ்ச்சிகளிலும் சிறு சிறு குழந்தை நாடகங்களையும், தொடர் நாடகங்களையும் ஒலி பரப்பினார். ''அன்பின் நிலையம்'' என்ற சிறுவர் நாடகம், முதல் முழு நீள நாடகமாகச் சென்னை வானொலி நிலையத் தில் ஒலி பரப்பப்பட்டுப் பின்னர் மேடை நாடகமாக அரங் கேற்றப்பட்டது. அய்யாசாமி சிறுவர்க்காகவே ஒரு நாடக விழாவை நடத்தி வெற்றி கண்டார். அவர் ஆண்டுதோறும் சென்னையில் மேடையில் நடத்திய 'நவமணி மாலை'' நிகழ்ச்சி அனைவருடைய பாராட்டையும் பெற்றது. அந் நிகழ்ச்சியால் சிறந்த சிறுவர் நாடகங்கள் பல அரங்கேற்றப்பட்டன.

ஈ. குழந்தை நாடக அரங்குகள்

மேல் நாடுகளில் சிறுவர் நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதற் கென்றே தனிப்பட்ட நாடக அரங்குகளை அமைத்து நடத்தி வருகின்றனர். இவற்றுள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்கது,

ஜெர்மனியில் அமைந்துள்ள சிறுவர் நாடக அரங்கம். இந் நாட்டிலுள்ள ஒவ்வொரு நாடக அரங்கமும் ஆண்டொன்றுக் குக் குறைந்த அளவு இரண்டு சிறுவர் நாடகங்களையாவது அரங்கேற்றுகின்றது.

நமது நாட்டில் நாடகக்கலை வளர்ந்து வந்தாலும், நாடக அரங்குகள் நிறைய இருப்பினும் நாடகக் குழுவினர்களோ நாடகக் கலைக் கழகத்தினரோ சிறுவர்களைப் பற்றிச் சிந்தித் துப் பார்ப்பதில்லை. சிறுவர்கட்கு நாடகங்கள் நடத்த வேண்டுமென்ற எண்ணமும் அவர்கள் மனத்தில் அணுவளவு கூட உண்டாகவில்லை. பெரியவர்களுக்காக நடத்தப்படும் நாடகங்களைச் சிறுவர்கள் பார்த்து மகிழ்ந்தால் போதும் என்ற அளவோடு அவர்கள் அமைதி அடைந்து விடுகிறார்கள்.

சென்னையில் "பாலர் அரங்கம்" என்ற ஒன்று உள்ளது. இதற்குக் கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் நினை வாகக் ''கலைவாணர் அரங்கம்'' பெயரை இப்போது சூட்டி யிருக்கின்றனர். பாலர் அரங்கம் என்றுதான் பெயரே தவிர இதில் சிறுவர் நாடகம் போன்ற எந்த நிகழ்ச்சியும் நடை பெறுவதில்லை. சனி ஞாயிற்றுக் கிழமைகளில் மட்டும் சிறுவர்க்கான திரைப்படங்களைக் காட்டினார்கள். முன்பெல் லாம் மாதந்தோறும் இதில் சிறுவர் நாடகங்கள் பல அரங் கேற்றப்பட்டு வந்தன. ஆனால் இப்போது அம்முறை கைவிடப்பட்டுவிட்டது. நாடகக் கலைக் குழுவில் உள்ளவர்கள் ஆண்டுக்கு ஒரு முறையாவது ஒரு சிறுவர் நாடகத்தை எழுதித் தயாரிக்க வேண்டும். இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய வைகளைத் தமது கழக உறுப்பினர்களுக்காக வழங்கி வரும் கலைக்கழகங்கள் ஆறு திங்களுக்கு ஒருமுறையாவது ஒரு சிறுவர் நாடக நிகழ்ச்சியை அரங்கேற்றம் செய்தால் சிறுவர் நாடகம் வளரும்.

சிறுவர்கள் தம் பொழுது போக்குகளில் நாடகங்களையே மிகுதியும் விரும்புகின்றனர். அதிலும் சிறுவர்களே நடிக்கும்

நடிப்புத் திறமையைக் காணும்போது அவர்கள் உள்ளம் அதில் மிகவும் ஈடுபாடு கொள்கின்றது; களிக்கின்றது சிறுவர்களின் நடிப்புத் திறமையும், எழுத்தாளர்களின் படைப்புத் திறமையும் ஒன்றாக இணைந்து வெளிப்படும் போது சிறுவர் நாடகம் பெரும்வெற்றி பெறுகின்றது. குழந்தைகள் உள்ளத்தில் நல்ல கருத்துக்களை விதைத்து எதிர்கால ஆக்க இளைஞர்களாக-நாட்டின் நல்ல குடிமக்களாக அவர்களை உருவாக்குவது சிறுவர் நாடகம்.

உ. குழந்தை நாடக நூல்கள்

குழந்தை நாடக இலக்கியம் அதிகமாகத் தோன்றவில்லை. அதற்குக் காரணம் என்ன? "நாடகத்தமிழ்" என்னும் அரிய நூல் எழுதிய பம்மல் சம்பந்தனார், குழந்தை நாடகம் பற்றி ஒனறுமே குறிப்பிடவில்லை. ஆனால் அவர்களே ஒன்பது குட்டி நாடகங்கள் என்னும் நாடகத் தொகுதியை எழுதி வெளியிட்டுள்ளார்கள். அவ்வை சண்முகம் அவர்கள் தம் "நாடகக் கலை" என்னும் நூலில் நாடக வகைகள் என்ற தலைப்பில் பத்து வகைகள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார்கள். அவை புராண நாடகம், இதிகாச நாடகம், வரலாற்று நாடகம், கற்பனை நாடகம், பக்தி நாடகம், இலட்சிய நாடகம் சமுதாய நாடகம், சமுதாயசீர்திருத்த நாடகம், தேசியநாடகம், நகைச்சுவை நாடகம் என்பன. இவற்றில் குழந்தை நாடகம் இல்லாதது நோக்கத் தக்கது. அவர்களே அந்நூலில் பிறி தோரிடத்தில், "குழந்தைகளுக்கென்று சிறந்த நாடகம் எதுவும் இதுவரை நடிக்கப்பெறவில்லை" என எழுதியுள்ளார் கள்.டாக்டர் மு வ. அவர்கள், தம் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு என்னும் நூலில் பல்வேறு வகை நாடகங்களைக் குறிப்பிட்டுக் கருத்துரை சொல்லி வருமிடத்து, குழந்தை நாடக வகை பற்றிக் கூறாததும் சிந்திக்கத்தக்கது. தமிழ் நாடக இலக்கியத்தில் புது வகையான குழந்தை நாடகம், 1950க்குப் பிறகு தோன்றியமை யாலும் குழந்தை இலக்கியம், வளராமையாலுமே இத்தகைய நிலைஏற்பட்டது எனலாம். என்றாலும் "குழந்தை நாடகம்"

என்ற பெயரில்-அமைப்பில் வெளிவந்த 16 நாடக நூல்கள் இங்கு ஆயப்பெறுகின்றன.

1. தங்கக் குழந்தைகள்

1955ஆம் ஆண்டு சென்னைக் குழந்தை எழுத்தாளர் சங்கத்தார் நடத்திய குழந்தைகள் நாடக விழாவில் நடிக்கப் பெற்ற நாடகம் ''தங்கக் குழந்தைகள்".

1959ஆம் ஆண்டு, இந்நாடகம், குழந்தைகள் நாளில் இந்திய அரசினரின் குழந்தை இலக்கியப் பரிசைப் பெற்றது. ''ஒரு மணி நேரம்'' நடிக்கக் கூடிய இந்நாடகம் 10 ஆண்டு களாகத் தொடர்ந்து பல பள்ளிகளிலும் குழந்தைச் சங்கங் களிலும் நடிக்கப்பட்டு வருவதொன்றே இதன் சிறப்பை விளக்கப் போதியதாகும். சிறுவர் இலக்கியத்தில் முதல் தரமான மேடை நாடகம் இது.

இந் நாடகத்தில் வரும் மணி, ராஜம் முதலிய பாத்திரங்கள் உழைப்பின் மூலம் சிறுவர்களுக்கு வழிகாட்டுகிறார்கள், அமெரிக்காவில் படித்துக் கொண்டே பொருளீட்டுவது, ஓய்வு நேரத்தில் வீடுகளுக்குப் பத்திரிக்கை போடுதல், அறிவியல் மேதை எடிசன் வாழ்க்கை முதலியன நாடகத்தில் வருவதால் அவைகள் குழந்தைகளின் மனம் உழைப்பில் உறுதி கொள்ள உதவுகின்றன. குழந்தைகளுக்கேற்ற ஆடை என்பதுபோல நல்ல கதைப் பின்னல் தங்கக் குழந்தை. இது சிறுவர் இலக்கிய வரிசையில் சிறப்பிடம் பெறத்தக்கது.

தமிழகத்துச் சிறுவர்கள் இந்நாடகத்தால் தங்கக் குழந்தை கள் ஆக முடியும். உழைப்பின் பெருமையை உணர்த்தும் உன்னதமான இந்நாடகத்தை எழுதியவர் சிறந்த குழந்தை எழுத்தாளரான திரு. தம்பி சீனுவாசன் அவர்கள்.

2. இரு நண்பர்கள்

இரு நண்பர்கள் என்ற இச்சிறுவர் நாடகம், மு. தமிழரசு அவர்களால் எழுதப்பட்டது. எளிய நடை, இனியபோக்கு.

சிறுவர்களே நாடக உறுப்பினர்கள். இவையே இந்நாடகத்தின் தனிச் சிறப்புக்கள். சிறுவர்களிடையே நட்புணர்ச்சியையும், ஒற்றுமையோடு கலந்த அன்புணர்ச்சியையும் வளர்க்கும் வகையில் இந் நாடகம் அமைந்துள்ளது.

3. செல்லப்பிள்ளை

பெற்றோர்க்குப் பிள்ளைகளை எப்படி வளர்க்க வேண்டும் என்பதை அறிவுறுத்துவது. இளமையில் குழந்தைகள் மீதுள்ள அளவற்ற பாசத்தால் அவர்களுக்கு நாம் செல்லம் கொடுப்பது எவ்வளவு தீமைகளை உண்டாக்குகிறது என்பதை மையமாக வைத்துப் புனையப்பட்ட நல்ல சிறுவர் நாடகம் இது.

உரையாடல் முழுதும் கொச்சைத் தமிழில் அமைந்திருக்கிறது. பாம்பு இருக்கும் இடத்தில் கீரி இருக்கக் கூடாது. திருடன் இருக்கும் இடத்தில் போலீஸ் இருக்கக் கூடாது. தவளை இருக்கும் இடத்தில் காக்கை இருக்கக் கூடாது. பாண்டியன் இருக்கும் இடத்தில் முத்து இருக்கக் கூடாது என்பன போன்ற நல்ல கதையமைந்த இடங்கள் இந் நாடகத்தில் பல உண்டு.

இந்நாடகத்தின் ஆசிரியரும் மு. தமிழரசு அவர்களே யாவார்கள்.

4. கரிகால் வளவன்

மு. தமிழரசு அவர்களால் எழுதப்பட்ட மற்றொரு சிறுவர் நாடகம் கரிகால் வளவன். குழந்தைகட்கென எழுதப்பட்ட வரலாற்று நாடகங்கள் மிகச் சிலவற்றுள் இது குறிப்பிடத் தக்கது. தமிழகச் சிறுவர்கள், தமிழ்ப் பெருவேந்தனை கரிகால் பெருவளத்தானைப் பற்றி அறிய இந்நூல் துணைசெய்கிறது. வேளிர் கூட்டத்தின் சூழ்ச்சி, கரிகாலன் யானையால் தேர்ந்தெடுக்கப்படுதல், இரும்பிடார்த்தலையாரின் உதவியால் வளவன் அரியணை ஏறுதல் முதலிய வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள், குழந்தைகள் மனங்கொள்ளத்தக்க எளிய முறையில் எழுதப்பட்டுள்ளன. இளம் சந்ததியினருக்கு ஏற்ற நல்ல வரலாற்று நாடகம் இது.

இந்நூலாசிரியர், பள்ளி ஆசிரியராக இருப்பதால் குழந்தை நாடகத்திற்குரிய யதார்த்தம் (Realism) இவரது நாடகங்களில் இருக்கிறது:

5. கறுப்பு ராஜகுமாரி

ஆசிரியர் ஆர்வி அவர்கள், கறுப்பு ராஜகுமாரி, முரட்டுக் குதிரை, சந்திரகாந்தக்கல், சிரித்த ஊமை என்னும் நான்கு நாடகங்களைக் கறுப்பு ராஜகுமாரி என்ற தலைப்பிட்டு வெளியிட்டுள்ளார். இந் நாடகங்கள் இந்திய நாட்டு மரபை ஒட்டிப் புதிதாகப் புனையப்பட்டன. ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் ஒவ்வொரு நீதியில் கருத்து அழுத்தமாக வற்புறுத்தப்படுகிறது.

வாய்மை, மன்னித்தலின் மாண்பு, பேராசையின் கொடுமை முதலியவை கதை நிகழ்ச்சியின் மூலம் கற்பவர் மனத்தில் பதியும்படி எழுதப்பட்டாலும் நீதிகளைவிடக் கதை நிகழ்ச்சிகளே மனத்தில் நிற்கின்றன. குழந்தைகள் பேசத் திணறும் தமிழ்நடை இந்நூலில் உண்டு.

6. சிறுவர் நாடக விருந்து

புலவர் தணிகை உலகநாதன் அவர்களால் இயற்றப்பட்ட நாடகங்களின் தொகுப்பு சிறுவர் நாடக விருந்து. தமிழ் நாட்டுக் குழந்தைகள் படிப்பதற்கும், நடிப்பதற்கும் ஏற்ற வகையில் இதிலுள்ள நாடகங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.

நம்பியாண்டார் நம்பி, இரட்டைத் தாழ்ப்பாள், கூடிப் பிரியேல், எங்கும்இல்லாப் பொருள், பசுமகன் என்னும் சிறு நாடகங்கள் இத்தொகுப்பில் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. இவற்றுள் நம்பியாண்டார் நம்பி, இரட்டைத் தாழ்ப்பாள் என்னும் நாடகம் இரண்டும் குழந்தைகள் அரங்கத்தில் நடிக்கப் பெற்றவை. ஒவ்வொரு நாடகமும் ஒரு நல்ல நீதியைப் போதிப்பதாய் அமைந்துள்ளது. சிறுவர்கள் படித்தறியக்கூடிய எளிய தமிழ் நடையில் நாடகம் உள்ளது. இதிலுள்ள பாடல்கள்

சிறுவர்கள் பயின்று பாடுவதற்கேற்றவை. இந்நூலாசிரியரும் குழந்தைகளுடன் தொடர்பு மிகக்கொண்டவர்.

7. நல்ல நாடகங்கள்

சிறுவர் நாடக விருந்தை அளித்த தணிகை உலகநாதன் அவர்களால் எழுதப்பட்ட குறும்பின் முடிவு, பிடிவாதம், பசி எடுத்தது, கூண்டுக்கிளி என்னும் நான்கு சிறு நாடகங்களின் தொகுப்பே "நல்ல நாடகங்கள்" என்னும் நூலாம்.

இவை குழந்தைப் பாத்திரங்களைக் கொண்டே குழந்தைகள் நடிப்பதற்கென எழுதப்பட்ட குழந்தை நாடகங்கள். சென்னை வானொலியில் குழந்தைகள் பகுதியில் ஒலிபரப்பானவை. சென்னை மாணவர் மன்றம், குழந்தை எழுத்தாளர் சங்கம், குருவிக்குடில் சிறுவர் மன்றம் ஆகியவற்றின் சார்பில் சென்னைப்பாலர் அரங்கிலும் பல பள்ளி மேடைகளிலும் நடிக்கப்பட்டவை.

நாயைக் கல்லால் அடிப்பது முதல், நகத்தைப் பல்லால் கடிப்பது வரையில் தவறு என்பதை இந்நூலைப் படிக்கும் மாணவர்கள் அறியலாம். இந்நாடகங்களில் எழுதப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் முழுக்க முழுக்கச் சிறுவர்களையே பற்றி எழுதப்பட்டுள்ளன வாதலால் இந்நாடகங்கள், பயிலும் மாணவர்களின் உள்ளத்தை எளிதில் கவருகின்றன. சாதாரணமாகச் சிறுவர்கள் பேசும் பேச்சு நடையில் அமைந்திருப்பதும், பதிப்பின் அழகும், வண்ணப் படங்களும் சிறுவர் உள்ளத்திற்கு விருந்தாக உள்ளன.

8. பெருவிரல்

இளையோர் நாடகங்களில் இடம்பெற்றிருப்பது ஆசிரியர் மு. சிவம் எழுதிய பெருவிரல் நாடகம். இது பாரதக் கதையில் வரும் "ஏகலைவன்" வரலாறு கூறும் ஓரங்க நாடகம்.

ஐந்து சிறுவர்கள் கூடித் துரோணர், அருச்சனன், துரியோதனன், ஏகலைவன், வேடுவத்தலைவன் என்பவர்களாக வேடம் பூண்டு நின்று நடிக்கத்தக்க அழகான இலக்கிய நாடகம் இது. மாணவர்கள் ஆசிரியர்களிடம் கொண்டிருக்க வேண்டிய குரு பக்தியை வலியுறுத்துவது இந்நாடகம். திருவள்ளுவர் நாடகக் கலா மன்றத்தினரால் இந்நாடகம் மேடையில் நடிக்கப்பட்டது. குருபக்தி குறைந்துவரும் இக் காலத்தில் இத்தகைய நாடகங்கள் ஒளி விளக்காகும். இடையில் வரும் எளிய பாடல்களை ச. காளிமுத்து இயற்றியுள்ளார்.

9. வள்ளுவன் வழி

மு. சிவம் அவர்களால் எழுதப்பட்ட மற்றோர் மாணவர் நாடகம் வள்ளுவன் வழி.

> ''கற்கக் கற்க அறிவு பெருகும்''
>
> "உடுக்கை இழந்தவன் கைபோல ஆங்கே இடுக்கண் களைவதாம் நட்பு"
>
> ''நன்னெறியில் உய்ப்பதே அறிவு''
>
> ''முயற்சி திருவினை ஆக்கும்"
>
> ''உழுவார் உலகத்தார்க்காணி"

என்ற வள்ளுவர் கருத்துக்களை மாணவர் நெஞ்சில் இந் நாடகத்தின் வாயிலாகப் படிய வைக்கின்றார். வினோபாஜியின் பூதான இயக்கம் வறியவர்களுக்கு வழிகாட்டும் அருமையை நாடகத்தின் இறுதிப்பகுதி விளக்குகிறது. வள்ளுவன் குறளைப் போன்று சிறிய உருவில் அமைந்து நின்று பெரிய கருத்துக்களை மாணவர்க்குப் போதிக்கும் நாடகம் இது.

10. இளைஞர்க்கேற்ற பக்தி நாடகங்கள்

''கல்வி நிலையங்களில் பயிலும் மாணவர்களுக்கு வெறும் ஏட்டுக்கல்வி மட்டும் போதாது. ஒழுக்கத்தைப் போதிக்கும்

உயரிய பண்போடு கலந்த கல்வியாக அது அமைந்திருக்க வேண்டும்" என்ற உண்மை பலகாலமாக வற்புறுத்தப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

இவர்களின் உள்ளங்களில் பண்பும், ஒழுக்கமும் வளர வேண்டுமானால் அவர்களுக்கு ஓரளவு சமயநம்பிக்கை இருக்கத் தான் வேண்டும். நெறியில் தவறினால் இறைவன் தண்டிப்பான் என்ற அச்சம் மாணவப் பருவத்திலேயே ஏற்பட்டால், வருங் காலச் சமுதாயம் வளம் பெற்று மற்றோர்க்கு வழிகாட்டி யாகவும் அமையக்கூடும். இவ்வுண்மைகளை மாணவர்கள் படித் தறியும் நோக்கத்துடன் எழுதப்பட்டவை "இளைஞர்க்கேற்ற பக்தி நாடகங்கள்". அண்ணாமலைநகர் புலவர் இரா. கணபதி அவர்களால் எழுதப்பட்ட இந்நாடகங்கள் மூன்று பாகங்களாக வெளிவந்துள்ளன.

முதல் பாகத்தில் "மங்கையர்க்கரசி" நாடகம் இடம் பெற் றுள்ளது. கண்ணப்பர், அப்பூதி அடிகள், சேக்கிழார் ஆகிய மூன்று நாடகங்கள் இரண்டாம் பகுதியில் இடம் பெற்றுள்ளன. குமரகுருபரர், இளையான்குடி மாறர், வாதுவென்ற மணி வாசகர் என்ற மூன்று நாடகங்கள் அடங்கியது மூன்றாம் பகுதி.

இறைவனைத் தொழ வேண்டும் என்ற பத்திமை உணர்வை இளைஞர்க்கே ஊட்டும் நோக்கத்துடன் எழுதப்பட்டிருந்த போதிலும் இந்நாடகங்கள் தமிழகத்தில் கலைச்செல்வர்களின் வரலாற்றை இளைஞர்கள் அறிய உதவும் இலக்கிய நூல்களா கவும் அமைந்திருக்கின்றன.

எளிய இலக்கிய நடை ஆசிரியரால் கையாளப்பட்டுள்ளது. அண்ணாமலைநகர் இராணி சீதை ஆச்சி உயர்நிலைப்பள்ளி மாணவர்களால் நடிக்கப்பெற்றுப் பாராட்டப்பெற்ற இந் நாடகங்கள், நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் ஏற்றவை. இப் பக்தி நாடக வரிசைகள், தொல்காப்பிய நூலகத்தாரால் திட்ட மிட்டுக் கொண்டு வரப் பெற்றவைகள்.

11. நாலும் நாலு வகை

பக்தி நாடகங்களை இளைஞர்க்கேற்ற வகையில் வெளியிட்ட தொல்காப்பியர் நூலகத்தினரே, "நாலும் நாலுவகை" என்ற சிறுவர் நாடகத்தையும் பதிப்பித்திருக்கின்றார்கள். இந் நாடக நூலை எழுதியவர் திரு. கூத்தபிரான். இவற்றைப் பயிலும் மாணவர்கள் உயர்ந்த பழக்கங்களையும் சிறந்த உலகியல் அறிவையும் பெறுகின்றனர். சிறுவர்க்கென எழுதப் பட்டதாகையால் மிக எளிய பேச்சு வழக்கு நடை இந்நூலில் காணப்படுகிறது. வானொலியிலும் பள்ளி மேடைகளிலும் நடிக்கப் பெற்றிருக்கிறது.

12. பிறந்த பாசம்

திரு. நா.ரா. நாச்சியப்பன் அவர்களால் எழுதப்பட்டது "பிறந்த பாசம்" என்ற சிறுவர் நாடக நூல். இந்நூலில் தலைகேட்ட நம்பி, இல்லறந் துறந்த இளவல், நல்லெண்ணம், வளர்த்தபகை, உயிர் உறவு என்னும் நான்கு நாடகங்கள் அடங்கியிருக்கின்றன.

குமணனின் சகோதர அன்பைக் காட்டுவது முதல் நாடகம், அண்ணனுக்காக அரசு துறந்த இளங்கோவின் தியாகத்தை விளக்குவது இரண்டாவது நாடகம். மற்றவை இரண்டும் சமூகச் சித்திரங்கள்.

அண்ணன் தம்பியர்க்கிடையே உள்ள பாச உறவை இந் நான்கும் விளக்குகின்றன. ஒரு தாய் வயிற்றில் பிறந்தவர்கள், உயிர்ப் பாசத்தோடும், ஒட்டுறவோடும் வாழவேண்டும் என்ற உண்மையை இளைஞர் உள்ளத்தில் பதியவைக்கும் பணியை இவை நிறைவேற்றியுள்ளன. இவற்றைப் பயிலும் மாணவர் இலக்கிய அறிவோடு சகோதர அன்பிலும் தலைசிறந்து நிற்பர்.

13. பெயர் தந்த பெருமை

நேரு மறைந்த பின் வந்த முதல் குழந்தைகள் தினம் 1964 நவம்பர் 14. அந்த நாளில் சென்னை வானொலியினர் நடத்தும் "நவமணிமாலை" என்னும் குழந்தைகள் நிகழ்ச்சிக்காகத் திரு பூவண்ணன் அவர்களால் எழுதப்பட்ட சிறுவர் நாடகம், "பெயர் தந்த பெருமை". வானொலி நிலையம், பலமுறை இந்நாடகத்தை ஒலி பரப்பியது.

நேரு என்ற பெயருடைய ஒரு சிறுவன் கிராமத்திலிருந்து பட்டணத்தில் படிப்பதற்காக வந்து பெரியப்பா வீட்டில் தங்குகிறான். இளமையில் படிந்திருந்த தீய குணங்கள் காரணமாக அவன் பல கெட்ட செயல்களைச் செய்கிறான். அவனது பெயர் மதிப்பிற்குரியது. ஆகையால் ஒவ்வொரு தவறு செய்யும்போதும் நேருவின் நல்ல குணங்களை மற்றவர்கள் அவனுக்குக் கூறுகின்றனர். நேரு என்ற பெயருக்கு எத்தனை பெருமை இருக்கிறது என்பதை அறிந்து அவன் திருந்துகிறான்.

பறவைகளை அடித்தல், பிறர் காசைத் திருடுதல் போன்ற சிறுவரிடம் காணப்படும் தீய பழக்கங்களின் கொடுமைகள் இந்நாடகத்தில் வருவதால் சிறுவர்களிடம் அவை நீங்குமென்பதில் ஐயமில்லை. சிறுவர்கள் படிப்பதற்கும் நடிப்பதற்கும் ஏற்ற இந்நாடகம் பேச்சு வழக்குத் தமிழில் எழுதப்பட்டுள்ளது.

14. அட்மிசன் வேண்டும்

குமாரி வி. எஸ். கமலா அவர்களால் எழுதப்பட்ட இந்நூலில் குழந்தைகள் களங்கமற்ற பிஞ்சு நெஞ்சம் உடையவர்கள், பேதமற்ற மனப்பான்மை உடையவர்கள் என்ற கருத்துக்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. இந்நாடகத்தில் வரும் முரளி, ஸ்ரீதர், கலா ஆகியவர்கள் சிறந்த பாத்திரப்படைப்புக்கள்.

நல்லவர்களாகச் சிறுவர்கள் வளரவும், பண்பு கலந்த வாழ்க்கையை அவர்கள் பின்பற்றவும் இந்நூல் பெரிதும்

உதவும். குழந்தைகள் கூடிவாழ்வதால் எவ்வளவு நன்மை என்பதை அறிய இந்நாடகம் துணைசெய்கிறது. மிகச்சிறிய மாணவர்களும் படிக்கத்தக்க எளியநடை கையாளப்பட்டிருக்கிறது.

"மாணவர்களாகிய நமது கடமை, முதலில் நன்றாகப் படித்துத் தேறவேண்டும். பின்னர் நமது மாபெரும் தலைவர்களின்வழியைப் பின்பற்ற வேண்டும்; ஒற்றுமையே நமது ஆயுதமாகக் கொள்ள வேண்டும்". இவை போன்ற நல்ல கருத்துக்களைப் பிஞ்சு நெஞ்சங்களில் பதிய வைப்பதில் நூலாசிரியை வெற்றி பெற்றுள்ளார் என்றே கூற வேண்டும். எழுத்துக்கள் பெரியனவாக அமைந்துள்ள அழகிய பதிப்பாக இருப்பதால் சிறுவர்கள் உள்ளத்தை எளிதில் கவர்கின்றது இந்நூல்.

15. முகுடம்

இந்திய நாட்டின் கவிஞர்களில் இணையற்ற இலக்கிய மேதையாக மதிக்கப்படுபவர் கவி இரவீந்திரநாத் தாகூர் ஆவார். இவரால் எழுதப்பட்டுள்ள நாடகங்கள் உலகப் பேரறிஞர்களின் நாடகங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பாராட்டப்படுகின்றன. அவற்றுள் சிறுவர் நாடகமாக எழுதப்பட்டுள்ளது, "முகுடம்". இந்நாடகம் த. நா. குமாரசாமி அவர்களால் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது.சிறுவர்கள் படித்துப் புரிந்து கொள்வதற்கும் நடிப்பதற்கும் ஏற்ற எளிய நடையில் நூல் அமைந்திருக்கிறது.

திரிபுரா அரசனின் புதல்வர்கள் மூவர். மூவரிடையே ஏற்படும் மோதல்களை வைத்து அசூயை, சினம் ஆகியவை, சிறுவர்களிடையே இருக்கக்கூடாது என்ற நீதியை இச்சிறுகதை நிகழ்ச்சி மூலம் காட்டியிருக்கின்றார் தாகூர்.

போரின் முடிவில் மூவரும் ஒன்றுபடுகின்றனர். போரில் ஏற்பட்ட தோல்வியும், சேனாபதியின் வீர மரணமும் மூவருக்கும் படிப்பினையைத் தருகின்றன.

சரளமான எளிய தமிழ்நடை. சமயம் யாருக்கு எப்போது வருமென்று சொல்வது முடியாது; பலவீனம் அவமதிப்பைப் பொறுத்துக் கொள்வதுதான் நல்லது என்பன போன்ற ஆழமான கருத்துக்கள் சிறுவர்களுக்கு என எழுதப்பட்டிருந்தாலும் பெரியவர்களின் சிந்தனைக்கும் விருந்தாகும்.

16. அப்பாவின் ஆசை

தமிழ் நாடகக் கலை வரலாற்றில் "குழந்தைகளுக்கென்றே" தனிப்பட்ட முறையில் நடிக்கக் கூடிய நல்ல நாடகம் இல்லையே என்ற குறை இருந்து வந்தது. அக் குறையைத் தீர்த்து வைத்துள்ள நாடகங்களில் ஒன்று "அப்பாவின் ஆசை" என்ற இக் குழந்தை நாடகம். குழந்தைகள் நாடக வளர்ச்சியில் இது ஒரு மைல் கல்.

நாடகத்தைப் பற்றி அப்பாவாக நடித்த கலைஞர் தி. க. சண்முகம் அவர்களே கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிட்டுப் பெருமையடைகின்றார்கள்.

"இப்படியொரு நாடகம் சிறுவர்களுக்கென்றே இதுவரை நடைபெற்றதில்லை. நம் தமிழ் நாட்டில் மட்டுமன்றி இந்தியாவிலேயே நடந்ததில்லை. இவ்வகையில் தமிழ் நாடக உலகம் மற்ற மாநிலங்களுக்கு வழிகாட்டி நிற்கிறது".

இந்நாடகம் திருச்சி-பாரதன் என்ற குழந்தை எழுத்தாளரால் எழுதப்பட்டது. டி. கே எஸ், குழுவினரால் தயாரித்துப் பன்முறை நடிக்கப்பட்டது. புகழ்பெற்ற குழுவினரான டி. கே. எஸ். குழுவினர், நாடகத்தின் மூலம் நற்கருத்துக்கள் பரப்பலாம் என்பதற்குக் குழந்தைகளுக்கு என்றே தயாரித்த இந்நாடகம் சான்று. இது மேடை நாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்பமாகும். தொழில் துறை நடிகர்களான இவர்கள் வசூலைக் கூட நோக்காது பயன் ஒன்றைக் கருதியே இதனை அரங்கேற்றியது நாடக வளர்ச்சியில் என்றும் நினைக்கத்தக்கது.

இந்நாடகத்தில் குழந்தை பார்த்து அறிய வேண்டிய நல்ல நீதிகள் இடம் பெற்றிருக்கின்றன.

''நீயாகவே உழைத்து உண்ணு''

''உள்ளத்தில் உறுதி கொண்டு வாழ்''

''பிச்சை எடுக்காதே''

என்னும் உயர்ந்த கருத்துக்களை மையமாகக் கொண்டு குழந்தைகளின் பிஞ்சு நெஞ்சங்களில் எளிதாகப் பதியத்தக்க வகையில் இந்நாடகம் பின்னப்பட்டிருக்கிறது. குழந்தைகட்காக எழுதப்பட்டிருந்தாலும் இது பெரியவர்களின் இதயத்தையும் தொடாமலில்லை. குழந்தை நாடகம் என்றால் அதில் குழந்தைகளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவேண்டும். குழந்தைகளுக்குப் புரியும் வகையில் எளிய உரையாடல்கள், எளிய பாடல்கள் இவை அதில் இடம்பெற வேண்டும் என்ற கருத்தை மனத்தில் கொண்டு இந் நாடகம் தீட்டப்பட்டுள்ளது.

திருச்சி பாரதன் தீட்டியுள்ள வசனநடை, மிக எளியதாகவும் கருத்துச் செறிவுள்ளதாகவும் அமைந்திருக்கிறது. விறுவிறுப்பான போக்கு தொடர்ச்சியாகக் காணப்படுகிறது. வெவ்வேறு குணப் பண்புகளுடன் கூடிய ஐந்து குழந்தைப் பாத்திரங்கள் அற்புதமாக இதில் உருவாக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அடுக்கடுக்காகத் தொடரும் சோதனைகளால் வேதனையுறாது உழைத்துப் பிழைக்க முயலும் குமார், கடமையை உயிரெனப் போற்றும் போலீஸ் இன்ஸ்பெக்டர், தன்னைப் போன்று அல்லாமல், தன் மகன் நேர்மையுடன் உழைத்து நல்லவனாகவும் வல்லவனாகவும் வாழ வேண்டுமென ஆசைப்படும் தந்தை ஆகிய பாத்திரங்கள் இதில் உயிர்பெற்று மனத்திரையில் உலவுகின்றன.

நாடகத்தின் இடையில் வரும் பாடல்கள், கருத்துச் செறிவுடன் உள்ளத்தைத் தொட்டு நிற்கின்றன. ''உழைத்துப் பிழைக்க வேண்டும்'', ''சத்தியம் தோற்றதடா'' என்ற

குழந்தைகளுக்கேற்ற பாடல்கள், குழந்தை நாடகம் என்பதற்கு உரமூட்டுகின்றன.

பொதுவாகக் கூறினால் பள்ளிகளில் கட்டாயம் நடிக்க வேண்டிய அரிய நாடகம் இது. இந்நாடகத்தின் கதை, வானொலியில் ஒலிபரப்பப்பட்டுள்ளது; மேடையில் நடிக்கப் பட்டுள்ளது; நூல் வடிவிலும் வந்துள்ளது. குழந்தைகள் நாடகம் என்றாலும் மூன்று மணி நேரம் நடக்கக்கூடியது. இந் நாடக அரங்கேற்றத்திற்குச் சென்னை தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் ரூபாய் 3000 கொடுத்து உதவியுள்ளது.

திருச்சி பாரதன் எழுதிய மற்றொரு சிறுவர் நாடகம் பலாப் பழம். இவ்விரு நாடகங்களும் சங்கீத நாடக அகாடமியின் பரிசைப் பெற்றுள்ளன.

மேற்குறிப்பிட்டனவேயன்றி மேலும் எண்ணற்ற சிறுவர் நாடகங்கள் முகிழ்த்து வருகின்றன.

சேவாஸ்டேஜ் நாடக நிலையம் அமைத்து நாடகக் கலைக்குப் பணிபுரிந்துவரும் திரு. வி. எஸ். சகஸ்ரநாமம் அவர் களின் புதல்வி குமாரி சாந்தி எழுதிய சிறுவர் நாடகங்கள் மூன்று. அவை "சீனுவின் சாமர்த்தியம்", "வனரோஜா", "கிராமப்பள்ளிக்கூடம்" என்பன. இந் நாடகங்களில் குழந்தை களே நடித்துப் பாராட்டுப் பெற்றனர்.

குழந்தை நாடகஎழுத்தாளர்கள் பலர் இப்போது தோன்றிப் பல நாடகங்களை எழுதியுள்ளனர். "அன்னை சொல் அமிர்தம்" என்ற நாடகத்தைத் திரு. கூத்தபிரான் எழுதித் தயாரித்து நடிக்கச் செய்து வருகிறார். வானொலி மூலமும் பல நாடகங் களைத் தயாரித்து நடிக்கச் செய்து கலைத்தொண்டாற்றி வருகின்றார்.

திரு. பூவண்ணன் எழுதிய குழந்தை நாடகங்கள் "உப்பில்லாத பண்டம்", "நம்ம குழந்தைகள்" என்பவை

''நம்ம குழந்தைகள்'' தமிழ்நாடு அரசின் பரிசைப் பெற்றுள் ளது.

இன்று சிறுவர் நாடகங்கள் தொடர்ந்து வருவதற்குரிய சூழல் மலர்ந்துள்ளது. குழந்தை எழுத்தாளர் சங்கம், குழந்தை இலக்கியப் போட்டிகள், குழந்தைகளுக்கென்று நடைபெறும் பத்திரிகைகள், பள்ளிகளில் நடைபெறும் கலைநிகழ்ச்சிகள் இந் நாடகப் பிரிவை வளர்க்கும் அல்லது புரக்கும் தளங்களாக விளங்குகின்றன.

சிறுவர் நாடகம்

குழந்தை நாடக நூல்கள் குழந்தை நாடகம், சிறுவர் நாடகம், இளைஞர் நாடகம், மாணவர் நாடகம் என்ற பெயர்களில் வருகின்றன. இவற்றில் சிறுவர் நாடகமும் இளைஞர் நாடகமுமே மிகுதி குழந்தை நாடகம் மிக மிகக் குறைவு. குழந்தை நாடகம் என்பது ஓரளவு அறியும் பக்குவம் பெற்ற ஐந்து வயதுக் குழந்தை முதல் பத்து வயதுக் குழந்தை வரை சுவைக்கக் கூடிய நாடகமாகும். இந் நாடகத்தில், மழலையின் இனிமையும் பிஞ்சு உள்ளங்களின் துள்ளலுமே முதன்மை பெறத்தக்கன. இத்தகைய நாடகங்கள் இன்னும் நிறைவாகத் தோன்றவில்லை. பத்து வயதுக்கு மேல் பதி னான்கு வயதுக்குட்பட்ட குழந்தை நாடகத்தைச் சிறுவர் நாடகம் எனப் பகுக்கலாம். இந் நாடகத்தில் அறிவுச்சுவை குறைவாகவும் போதனை ஓரளவாகவும் இருத்தல் வேண்டும், பதினான்கு வயதுக்கு மேல் பதினெட்டு வயதுக்குட்பட்ட வயதினர் படிக்கும், பார்க்கும் நாடகத்தினை இளைஞர் நாடகம் எனக் குறிப்பிடலாம். திரு. தி. மாணிக்கவாசகம் எழுதிய நாடகங்கள் இளைஞர் நாடகங்களுக்கு எடுத்துக் காட்டுக்கள். இன்றைய நாடகவுலகில் குழந்தை நாடகம் என்ற பெயரில் இளைஞர் நாடகங்களே மிகுதியாக வந்துள்ளன. இந்நாடகங்கள் அறிவுரைகளை மிகுதியாக உடையன; நடை யாலும் உயர்ந்தன. எனவே வளர்ந்து வரும் நாடகத்துறை யில் குழந்தை நாடக இலக்கியத்தின் பங்கு குறைவானது என்று கூறலாம்.

3. வானொலி நாடகம்

நாடக வகைகளின் பரிணாம வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத் தக்கது வானொலி நாடகம் ஆகும். இருபதாம் நூற்றாண்டில் வளர்ந்து வரும் குழந்தை நாடகம் போலப் புதிய பிரிவாக வளர்ந்து வரும் ஒரு நாடகப் பிரிவு, வானொலி நாடகம். தமிழில் குழந்தை நாடகம் பெற்று வரும் வளர்ச்சியைக் காட்டிலும் வானொலி நாடகம் மிகுந்த வளர்ச்சியும் வாழ்வும் பெற்றுள்ளது. சென்னை, திருச்சி, பாண்டிச்சேரி ஆகிய தமிழ்நாட்டு வானொலி நிலையங்களும், இலங்கை, சிங்கப்பூர் மலேசியா முதலிய வெளிநாட்டு வானொலி நிலையங்களும் தமிழ் வானொலி நாடக வகையை நன்கு வளர்த்து வருகின்றன. வானொலி நிலையங்களில் நிரந்தரமான நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியர்கள், நாடகத்துறை மேற்பார்வையாளர்கள் முதலியோர் நியமிக்கப்பட்டுள்ளனர். எனவே எவ்வாறேனும் நாடகங்களை ஒலிபரப்ப வேண்டும் என்ற சூழ்நிலைக்கு அவர்கள் கடமையுடையவர்களாகின்றனர். இவ்வாறு ஒலிபரப்பாகும் நாடகங்களில் புராணம், வரலாறு, சமூகம் முதலியன பற்றிய கருத்துக்கள் அனைத்தும் கலந்திருக்கின்றன.

இக்கட்டுரையில் பின்வரும் உள்தலைப்புக்களில் வானொலி நாடகம் பற்றி ஆயப்பெற்றுள்ளது.

i. வானொலி நாடக வகைகள்

ii. வானொலி நாடக இலக்கணம்

iii. மேடை நாடகத்திற்கும் வானொலி நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடு

vi. வானொலி நாடக நூல்கள்

v. வானொலி நாடகத்தின் தூய்மை

i. வானொலி நாடக வகைகள்

வானொலியில் ஒலிபரப்பப் பெறும் நாடகங்களை ஓரங்க நாடகங்கள், நாவல் நாடகங்கள், தொடர் நாடகங்கள், கவிதை

நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள், விளம்பர நாடகங்கள், மேடை நாடகங்கள் எனப் பகுக்கலாம்.

அ. ஓரங்க நாடகங்கள்

வானொலி நாடகத்தின் நேர அளவு, குறைந்தது கால்மணி நேரம்; மிகுதி, ஒன்றரை மணி நேரம். இவ்வாறு கால அளவு இருந்தாலும் வானொலியில் அரைமணி நேரம் நடைபெறக் கூடிய நாடகங்களே ஒலி பரப்புவதற்குப் பெரும்பாலும் ஏற்புடையன. "ஓரங்க நாடகங்கள், அளவில் சிறியனவாக இருத்தலால், அரைமணி அளவில் வானொலியில் ஒலிபரப்புவதற்கு ஏற்றனவாக அமைந்துள்ளன. ஆகவே பல பொருள் பற்றிய ஓரங்க நாடகங்கள் இயற்றப்பட்டன" என்னும் டாக்டர் மு. வ. கூற்று[1] வானொலியில் ஓரங்க நாடகங்கள் பெற்ற இடத்தைக் காட்டும்.

ஆ. நாவல் நாடகங்கள்

அரைமணி அளவிற்கு மேற்பட்ட கால அளவுடைய நாடகங்கள், நீண்ட கதையமைப்பும், வளரும் கதைக்கருவும் உடையன. ஆதலின் இத்தகைய நாடகங்களுக்கு நாவல்கள் களமாயின. எனவே புகழ்பெற்ற நாவல்கள் வானொலி நாடகங்களாக மாற்றியமைக்கப் பெற்றன. கல்கி எழுதிய "சிவகாமியின் சபதம்" புகழ் பெற்ற புதினம். இப் புதினம் 1941 ஆம் ஆண்டில் வானொலி நாடகமாக ஒலிபரப்பாகியது. நாவல் நாடகங்களில் இதுவே முதல் வானொலி நாடகம். விந்தனின் "பாலும் பாவையும்", அகிலனின் "நெஞ்சின் அலைகள்", நா. பார்த்தசாரதியின் "சமுதாய வீதி" போன்ற நாவல்களும் இவ்வகையில் நாடகமாக ஒலிபரப்பப் பெற்றனவே. அண்மையில் ஞானபீடப் பரிசு பெற்ற அகிலனின் "சித்திரப் பாவை" நாவலும் நாடகமாக ஒலிபரப்பப் பெற்றது.

1. டாக்டர் மு. வ. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (1972) சாகித்ய அக்காதெமி, புதுதில்லி.

இ. தொடர் நாடகங்கள்

வானொலிக்குரிய நாடகக் கால அளவில் முடியாமல் பல வாரங்களுக்குச் சில நாடகங்கள் தொடர்ந்து ஒலிபரப்பப் பெற்றுள்ளன; பெற்று வருகின்றன. இவ்வகை நாடகங்களை வானொலித் தொடர் நாடகங்கள் எனலாம். இத்தகைய நாடகங்கள் வார, மாத இதழ்களில் வரும் தொடர்கதைகள் போன்ற அமைப்பின. இந் நாடகங்களைக் கேட்பதற்குச் சில தனித்தகுதிகள் வேண்டும். குறித்த நாட்களில் குறித்த நேரத்தில் கேட்டல், குறித்த பாத்திரங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் நினைவிற்கொள்ளுதல் போன்றன இன்றியமையாதன.

தொடர் நாடகங்களில் நாற்பது வாரங்கள் நடந்த நாடகங்களும் உண்டு. அதிலும் அந் நாடகத்தை ஒரு ஆசிரியர் எழுதாமல் பல ஆசிரியர்கள் எழுதும் புதுமையையும் புகுத்தியிருக்கின்றனர். அவ்வாறு ஒலிபரப்பான நாடகங்கள் ''ஜனதா நகர் சங்கம்'', ''காப்புக் கட்டிச் சத்திரம்'', ''துபாஷ் வீடு'', ''வி. பி. கோயில் தெரு'' முதலியன. நாடக அமைப்பிலும் செயலிலும் புதுமையாக இவை இருந்தபோதிலும் இந் நாடகங்களைத் தொடர்ச்சியாகக் கேட்டவர்கள் மிகக் குறைவே.

ஈ. கவிதை நாடகங்கள்

வானொலியில் கவிதை நாடகங்களும் ஒலிபரப்பப் படுகின்றன. கவிதை நாடகங்கள், சிறப்பாகப் படித்தற்கு உரியன. இத்தகைய நாடகங்கள் வானொலியில் ஒலி பரப்பாகும்போது அவைகள் மனம் கருவியாக அமைவன ஆதலின் உரிய மதிப்பைப் பெறுகின்றன.

உ. மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள்

தமிழில் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றி இக்கட்டுரையில் தனித் தலைப்பில் ஆராயப்பெறும். வானொலியிலும் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் ஒலிபரப்பப் படுகின்றன. அகில

இந்திய மொழிகளில் புகழ்பெற்ற நாடகங்கள், எல்லா மொழிகளிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு ஒலிபரப்பப் பெற்று வருகின்றன. இவ்வாக்கம், முழு வெற்றி பெற்று வருகின்றது. இந்திய ஒருமைப் பாட்டிற்கும் கருத்து வளர்ச்சிக்கும் இத்தகைய மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள், பெருந்துணை நல்குவன.

ஊ. விளம்பர நாடகங்கள்

அரசாங்கத்தின் அடிப்படைக் கொள்கைகளான சமுதாய முன்னேற்றக் கொள்கைகளைப் பரப்புவதற்கு நாடகங்கள் சிறந்த கருவி எனலாம். எனவே வானொலியில் இத்தகைய விளம்பர நாடகங்கள் ஒலிபரப்பாகின்றன. சிறுசேமிப்பு, குடும்பக் கட்டுப்பாடு, இருபது அம்சத்திட்டம் முதலியவைகளை நாடக வடிவில் வானொலிகள் ஒலிபரப்புகின்றன.

எ. மேடை நாடகங்கள்

தொழில் நடிகர்கள், தங்களின் மேடை நாடகங்களை ஒலி வடிவிற்கேற்ப மாற்றிச் சில வேளைகளில் ஒலிபரப்பி வருகின்றனர். திரு. மனோகரனின் ''துரோணர்'', திரு. சிவாஜியின் ''களம் கண்ட கவிஞன்'' முதலிய நாடகங்கள் இவ்வகையில் அமைக்கப் பெற்றன. மேலும் இப்போது புகழ்பெற்ற மேடை நாடகங்களாகக் கருதப்பெறும் நாடகங்கள் சில, முன்பு வானொலியில் நாடகங்களாக மலர்ந்தன என்னும் உண்மையும் நினைவிற்கொள்ளத் தக்கது. புகழ்பெற்ற சிறுவர் நாடகமான திரு. பாரதனின் ''அப்பாவின் ஆசையும்'', திரு. அரு. இராமநாதன் எழுதிய சிறந்த வரலாற்று நாடகமான ''இராசராச சோழன்'' நாடகமும் தொடக்கத்தில் ஒலிபரப்புக்காக எழுதப் பெற்ற நாடகங்களே. அவை இப்போது மேடை நாடகங்களாக நடிக்கப் பெற்றுப் புகழ் பெற்றுள்ளன.

கண்ணுக்கும் காதுக்கும் விருந்தான நாடகங்கள் காதுக்கு மட்டும் விருந்தான வரலாறே வானொலி நாடகம். கற்றவரும் கல்லாதவரும் விரும்பும் கலையாக இன்று வானொலி நாடகம்

திகழ்கின்றது. 1939-இல் முதல் வானொலி நாடகமாக ''ஸ்ரீகிருஷ்ண துலாபாரம்'' ஒலிபரப்பப்பட்டது. தொடங்கி, வானொலி நாடகம் வளர்பிறை என வளர்ந்து வருகின்றது.

ii வானொலி நாடக இலக்கணம்

குழந்தைகள் நாடகம் குழந்தைகளின் மொழித்தன்மை பெற்றிருக்க வேண்டும்; அதுபோலப் புதிய நாடக வகையான இவ்வானொலி நாடகம் எழுத வேண்டும் எனின், சில இலக் கணங்களை அறிந்திருந்தால் அன்றி எழுத இயலாது. செய்யுள் இவ்வாறு இயற்ற வேண்டும் என்று செய்யுளியலும் கலமும் காரிகையும் இருப்பதுபோல வானொலிநாடகங்கள் எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டும் என்பதற்கு ஓர் புது இலக்கணம் தோன் றுவது இன்றியமையாததாகும். அவ்வகையில் வானொலியில் ஒலிபரப்பான நாடகங்களைக் கொண்டு பின்வரும் இலக்கணம் வகுக்கலாம்.

அ. தொடக்கம்

ஆ. கால அளவு

இ. உரையாடல்

ஈ. காட்சியமைப்புக்கள்

உ. குறிப்பால் உணர்த்தல் என்பன.

இவையன்றி இன்னும் பல இலக்கணங்கள் இருந்தாலும் இவையே குறிப்பிடத்தக்கன.

அ. தொடக்கம்

வானொலி நாடகங்களில் சிறப்பாகக் கவனிக்க வேண்டிய ஒன்று, அதன் தொடக்கந்தான். நாடகத்தின் தொடக்கம் கேட்பவரின் கவனத்தை ஈர்க்கும் அளவுக்கு விறுவிறுப்பும் சுவையும் உள்ளதாக அமைவது மிகவும் அவசியம்.

ஆ. காலஅளவு

ஒலி நாடகம் ஒரு கால வரையறைக்கு உட்பட்டதாக அமைய வேண்டும். ஒன்றரை மணி நேரத்துக்கு மேல் எந்த ஒலி நாடகமும் அமையக்கூடாது. அதற்கு மேற்பட்டால் கேட்பவர்கள் பொறுமையை அது மிகவும் சோதித்துவிடும். ஒரு மணி அளவுள்ள ஒலி நாடகம் முழு நீள நாடகம் என அழைக்கப்படும். இதே அளவுள்ள நாடகம்தான் மேடை நாடகமாக இரண்டரை அல்லது மூன்று மணி நேரம் நடத்தப்படுகின்றது. முழுநீள நாடகங்களைவிடக் குறுகிய கால ஒலி நாடகங்கட்கே வானொலி நல்ல வாய்ப்பு அளிக்கிறது. பத்து அல்லது பதினைந்து மணித்துளிகளில் விறுவிறுப்பும் நகைச்சுவையும் உள்ள சிறந்த ஒலி நாடகத்தை உருவாக்கலாம். குறுகிய கால நாடகங்களில் நகைச்சுவை நிகழ்ச்சியைக் கருப்பொருளாக அமைக்கலாம். செவி கருவியாக, நெஞ்சு களமாக அமையச் சிந்தனையில் பதியும் நாடகக்கலை, வானொலி நாடகக்கலை ஆதலின் குறுகிய காலஅளவே ஏற்புடைத்து.

இ. உரையாடல்

ஒலி நாடகத்துக்கு உயிராக அமைந்திருப்பது அதன் உரையாடலே. அவ்வப்பாத்திரங்கட்குத் தக்கவாறு உரையாடல் அமைந்திருக்க வேண்டும். சமூக நாடகங்கள் எளிய, சரளமான நடையில் அமைய வேண்டும். இயற்கையான பேச்சுத் தமிழில் உரைநடை அமைந்தால்தான் மக்களின் இதயத்தைத் தொட்டு மன உணர்ச்சிகளை எழுப்ப முடியும். இவ்வகை நாடகங்களில் இலக்கிய நடை அத்துணை வெற்றியை அளிப்பதில்லை. ஆனால் வரலாற்று நாடகங்கள், இலக்கிய நாடகங்கள் போன்றவற்றிற்கு நல்ல இலக்கிய நடையில் உரையாடல் அமைவது நல்லது. பொருத்தமான கட்டங்களில் அலங்காரமான பேச்சுக்களும் அடுக்கு மொழிகளும் அமைவது நாடகத்துக்கு அழகூட்டும்.

எவ்வகை நாடகமாயினும் ஒரு பாத்திரம் நீண்ட நேரம் பேசிக்கொண்டிருப்பது போல் உரையாடல் இருக்கக்கூடாது.

பளிச்பளிச்சென்று மாறி மாறிப் பேசுவதாக அமையவேண்டும். மூன்று நான்கு வாக்கியங்கட்கு மேல் ஒரு பாத்திரம் பேசுவதாக இருக்கக்கூடாது அப்போதுதான் நாடகம் விறுவிறுப்பாக இருக்கும். ஆனால் சில நேரங்களில் இதற்கும் விதிவிலக்குண்டு. கதைப்போக்குக்கு இன்றியமையாத ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பற்றி ஒரு பாத்திரம் தனக்கோ பிறர்க்கோ ஏற்பட்ட ஓர் அனுபவம் பற்றிப் பேசும்போது சற்று மிகுதியான உரையாடல் அமையலாம். இதுபோன்ற இடங்கள் தவிர்க்க முடியாதவை. எனினும் இவ்வாறான இடங்களில் உரையாடலைக் கேட்பவர்கள், இடையிடையே குறுக்கிட்டுச் சில வார்த்தைகள் கூறுவதுபோல் அமைப்பது நல்லது. எவ்வாறாயினும் ஒரே பாத்திரத்தின் குரலை இரசிகர்கள் அதிகநேரம் கேட்டுக்கொண்டிருப்பதால் ஏற்படும் சலிப்பை நீக்க முயற்சிக்க வேண்டும்.

உரையாடல் அமைப்பில் சிறப்பாகக் கவனிக்க வேண்டிய மற்றோர் இலக்கணம் உண்டு. உரைநடை வழவழவென்று நேரடியாக இல்லாமல் சற்று வளைவுகளை உடையதாக அமையும்படிப் பார்த்துக் கொள்ளுதலே அது. சொல்ல வேண்டிய கருத்துக்களை நேரடியாகச் சொல்லாமல் மறைவாகக் குறிப்புப் பொருள் தரும்படி சில இடங்களை அமைத்தால் நாடகத்தின் சுவை மிகும். கிண்டல்பேச்சு, நையாண்டிப் பேச்சு இவற்றை இவ்வகையில் சேர்க்கலாம். இத்தகைய உரையாடல்கள், பாத்திரங்களின் தனித்தன்மையை உணர்த்துவதற்கும் உதவியாக இருக்கும். நகைச்சுவையைப் பொறுத்த வரையில் ஒலி நாடகங்கட்கு நல்ல வாய்ப்பு உண்டு. ஆனால் மேடை நாடகங்களில் வரும் நகைச்சுவைக்கும் இதற்கும் வேறுபாடு உண்டு. ஒலி நாடகத்தின் நகைச்சுவை உரையாடலை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டது. மேடை நாடகத்தின் நகைச்சுவை, மெய்ப்பாடு, நடிப்பு இவற்றையும் துணையாகக் கொண்டு அமைவது. எனவே வெளிப்படையான நகைச்சுவையைவிட ஆழ்ந்த தன்மையுள்ள நகைச்சுவையே ஒலி நாடகங்கட்குக் கவர்ச்சியூட்டும்.

ஈ. காட்சி அமைப்புக்கள்

கண்ணால் காண முடியாத காட்சி அமைப்புக்களைக் கொண்டது வானொலி நாடகம். இருண்ட இரவைக் குறிப்பதற்குச் சிள் வண்டுகளின் ஒலி; சோலையைக் குறிக்கப் பறவைகளின் ஒலி; இவ்வாறு அங்கங்கே இன்ன ஒலி என்ற குறிப்புகள் எழுதி வைப்பது வானொலி நாடக அமைப்பாளருக்கு உதவியாக இருக்கும். இரசிகர்கள் ஒலி நாடகத்தை உணர்ந்து சுவைப்பதற்கும் இவை துணையாக அமையும்.

இத்தகைய இலக்கணக் கட்டுப்பாடுகளுடன் இன்று வானொலி நாடகங்கள் பல்கிப் பெருகி வருவது, ஒரு நல்ல அறிகுறியே எனலாம்.

உ. குறிப்பால் உணர்த்தல்

ஒலி நாடகம் எழுதுவது எவ்வாறு என்ற வினா எழும்போது நாம் சில கருத்துக்களை மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். மேடை நாடகங்களைப் போன்ற அங்கம், காட்சி என்பன இவற்றிற்குத் தேவையில்லை. வானொலி நாடகம் என்றாலே ஓரங்க நாடகம் என்றுதான் கொள்ள வேண்டும். ஒவ்வொரு காட்சியின் தொடக்கத்திலும் காட்சி நிகழும் இடம் பற்றியோ, சூழ்நிலை பற்றியோ வருணிக்க வேண்டிய அவசியம் இதற்குக் கிடையாது. பாத்திரங்கள் நிற்பது, நடப்பது, உட்காருவது போன்றவை பற்றிய குறிப்புக்களும் இதற்கு வேண்டுவனவல்ல. ஒலிபரப்புக் கருவிதான் இதன் மையப்புள்ளி ஆதலால், இதைச் சுற்றிப் பாத்திரங்களின் சலனம் எவ்வாறு அமைகிறது என்ற குறிப்புகள் இதில் இடம் பெறுவது இன்றியமையாதது. குறிப்பிட்ட காட்சிக்குப் பாத்திரங்கள் வருதல், காட்சியை விட்டுச் செல்லுதல் ஆகிய இரண்டையும் பாத்திரம் தனது உரையாடலைப் பேசிக் கொண்டே ஒலி பெருக்கியை நோக்கி வருவதாலும், பேசிக் கொண்டே ஒலிபெருக்கியை விட்டு அப்பால் போவதாலும் கேட்பவர்க்கு உணர்த்தமுடியும். இதுபோன்ற குறிப்புக்கள் ஒலி நாடகத்தில் இடம் பெறத்

தக்கன. இவற்றைச் சுருக்கமாக 'வந்துகொண்டே' 'போய்க் கொண்டே' எனப் பாத்திரத்தின் பெயருக்குப் பக்கத்தில் அடைப்புக் குறியிட்டு எழுத வேண்டும். இத்தகைய ஒலிக் குறிகள் ஒலி நாடகத்துக்குப் பெரிதும் வேண்டப்படுவன. ஒவ்வொரு காட்சியிலும் அதனதன் சூழ்நிலைக்குத் தக்கவாறு இவ்வொலிக் குறிப்புக்கள் அமைய வேண்டும். பின்வரும் பகுதியில் வசனம் என்பதற்கு எடுத்துக் காட்டப்படும் பல வசனங்களில் வானொலி நாடக வசனத்தைப் படிக்கும் பொழுது இதனை மேலும் உணரலாம்.

i

ii. மேடை நாடகத்திற்கும் வானொலி நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடு

அமைப்பு முறையில் மேடை நாடகங்களினின்றும் வானொலி நாடகங்கள் முற்றிலும் வேறுபட்டவை. வானொலி நாடகங்களில் ஒலி வடிவமே முக்கியமானது. மேடை நாடகங்களில் உரையாடல் மட்டுமன்றி உடை அலங்காரங்கள், கண்ணைக் கவரும் காட்சியமைப்புகள், நடிக நடிகையரின் முக பாவங்கள், நடிப்புத்திறமை ஆகிய பல நிலைகள் முதலிடம் பெறுகின்றன. இக்காரணத்தால்தான் தொடக்க நிலையில் வானொலி நாடகங்களை நடத்திய முறை வெற்றி அளிக்கவில்லை. ஒலிபரப்பும் கருவியை நேராக நாடக மேடைக்கே எடுத்துச் சென்று மேடையில் நடக்கும் நாடகத்தை ஒலி பரப்பினர். ஆனால் இம்முறை, சிறிதளவுகூட வெற்றியை அளிக்கவில்லை நாடகம் சுவையாக அமையவுமில்லை. மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்ற நாடகங்கள் கூட இவ்வாறு வானொலியில் ஒலிபரப்பானபோது கேட்டவர்களின் கருத்தைக் கவர முடியாமற் போய்விட்டன. ஆதலால் வானொலி நாடகம் வெற்றியாக அமைய வேண்டுமானால் அது முழுக்க முழுக்க ஒலி வடிவமாகவே இருக்க வேண்டும் என்ற இன்றியமையாமையை உணர்ந்தனர். அதன் பின்னரே உண்மையான வானொலி நாடகம் உருவாயிற்று.

iv. வானொலி நாடக நூல்கள்

இத்தலைப்பில் வெளிவந்த வானொலி நாடக நூல்களில் எழுதும் திறம் பெற்ற ஆசிரியர்களால் படைக்கப் பெற்று வானொலியில் ஒலிபரப்பப்பட்ட ஐந்து நாடக நூல்கள் ஆய்வுக் குரியன.

1. தெள்ளாற்று நந்தி

வானொலியில் நடிப்பதற்காக என்றே எழுதப்பட்ட பத்து நாடகங்கள் கொண்ட தொகுப்பே ''தெள்ளாற்று நந்தி'' என்னும் பெயர்கொண்ட நூலாக வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

பேராசிரியர் அ. ச. ஞானசம்பந்தன் அவர்களால் எழுதப் பட்ட இந்நாடகங்கள் ஒரு தனி அமைப்பை உடையவை. இந் நூலில் முதலாவதாக உள்ள ''தெள்ளாற்று நந்தி'' என்ற நாடகம், நந்திக் கலம்பகத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு எழுதப் பட்ட கற்பனை நாடகம். ''நந்தி கலம்பகத்தால் மாண்ட கதை நாடறியும்'' என்ற சோமேசர் முதுமொழி வெண்பா இந்நாடகத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்திருக்கிறது.

புதுமைப்பித்தனது சிறந்த படைப்புக்களில் ஒன்றான ''சாபவிமோசனம்'' என்ற கதை, அதே பெயரில் நாடகமாக ஆசிரியரால் மாற்றப்பட்டுள்ளது.

கயிலாசநாதர் கோயில் என்ற வரலாற்றுச் சித்திரம் வானொலி ஒன்றுக்கே உரிய வகையில் எழுதப்பட்டது. இதைப் படிக்கவும் ஒலிபரப்பவும் முடியுமே தவிர நடிக்க இயலாது குரல் 1, 2, 3, 4, என்னும் புதிய உத்தியை வானொலிக்கெனவே கையாண்டுள்ளார். வானொலி நாடகம் எழுத நினைப்பா ருக்கு இந்நாடகம் தக்க வழிப்படுத்தும் நல்ல நாடகமாகும்.

நான்காவதாக உள்ள ''சேரமான் இரும்பொறை'' என்ற நாடகம், தமிழ் மன்னன் சேரமானது மான உணர்ச்சியை

மையமாக வைத்து "குழவி இறப்பினும்" என்ற புறநானூற்றுப் பாடலை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது.

பழைய சங்கப் பாடலாகிய மதுரைக் காஞ்சியை அடியொற்றி அதன் கருப்பொருளை மையமாக வைத்து, மதுரைக் காஞ்சியைக் கேட்ட பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் உலக வாழ்க்கையின் நிலையாமையை உணர்ந்து இன்பங்களை வெறுத்து வடக்கிருந்தான் என்ற புதிய கருத்தோடு புனையப் பட்ட நாடகம், "செழியன் துறவு". இந்நாடகம் முழுவதும் ஆசிரியரின் கற்பனையே. நெடுஞ்செழியன், மாங்குடி மருதனார், கல்லாடனார், சேரமான், குறுங்கோழியூர் கிழார் என்பவர்கள் தவிர மற்ற பாத்திரங்கள் அனைத்தும் ஆசிரியரின் கற்பனைப் படைப்புக்களே.

"புனிதவதி" என்பது அரைமணியில் நடிக்கத்தக்க சமய வரலாற்று நாடகம். அருள், ஒலி, இளையவன், பிரிவு, முத்தநாதன் என்பவை கால்மணி அளவே நடிக்கத்தக்க இலக்கியச் சித்திரங்கள்.

ஆசிரியரின் பண்பட்ட வழக்குத் தமிழ்நடை, நாடகங்கட்கு உயிரூட்டம் தருகிறது. இவ்வானொலி நாடகங்கள் மூலம் தமிழ் இலக்கியங்களில் வரும் நிகழ்ச்சிகளைப் பலரும் அறியும்படி செய்துள்ள உத்தி பாராட்டுதற்குரியது. ஆசிரியர் வானொலியிலும் பணியாளராக இருந்தமையால் நாடகங்கள் வானொலிக்குரிய நல்ல கட்டுக்கோப்பாக உள்ளன.

2. சிலை பேசிற்று

இத்தொகுதியில் உள்ள நாடகங்கள் திரு. ரகுநாதன் அவர்களால் எழுதப்பட்டவை. பெரும்பாலும் வானொலியில் ஒலி பரப்புவதைக் கருத்தில் கொண்டு ஒலி நாடகமாக நடிப்பதற்கென்றே ஆக்கப்பட்டவை. இவை சென்னை வானொலியில் ஒலிபரப்பப்பட்டவை. காதால் கேட்டுணர்வோர் புரிந்து

கொண்டு சுவைத்து மகிழும் வகையில் இடையிடையே ஒலிக் குறிப்புகள் எவ்வாறு தருவதென்ற அமைப்போடு இந்நாடகங் கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.

"சிலை பேசிற்று" என்ற நாடகம் கிரேக்கப் புராணக்கதை ஒன்றைத் தளமாகக் கொண்டது. பெண் குலத்தையே வெறுத்த "பிக்மேலியன்" என்ற சிற்பி, கிரேக்கர்களின் காதல் தேவதை யான அப்ரொடைட்டின் சிலையைப் பளிங்குக் கல்லில் வடிக்க முற்படுகிறான். சிலை உருவாகியபோது அவனுக்கு அச்சிலை மீதே காதல் பிறந்து விடுகிறது. அக் கற்சிலைக்கு உயிர்வர வேண்டுமெனக் கடுந்தவம் புரிகிறான். கடைசியில் அவன் தவத்தைக் கண்டு மனமிரங்கிய காதல் தேவதை, சிலைக்கு உயிர் அளிக்கிறது. அவ்வுயிர் பெற்ற சிலையை மணந்து வாழ்கிறான் சிற்பி.

"மனமோகினி", "பெரிய இடத்துச் சம்பந்தம்", "அத்தான் வந்தார்", "பெண்ணாய்ப் பிறந்தால்", "லட்சிய மும் நடைமுறையும்", "படிப்பினை", "பலி", "அண்ணனும் தம்பியும்" என்னும் எட்டு நாடகங்களும் இத்தொகுப்பில் இடம் பெற்றுள்ளன.

3. புகழ்க் கோபுரம்

வானொலியில் பணியாற்றும் கோ. செல்வம் அவர்களால் எழுதப்பட்ட இத்தொகுப்பில் புகழ்க்கோபுரம், சதுக்கப்பூதம், விசுவநாத நாயக்கர், நல்லூர்க்கோசர் என்னும் நான்கு வானொலி நாடகங்கள் அடங்கியுள்ளன. இவை நான்கும் வானொலியில் ஒலிபரப்பப்பட்டு இரசிகர்களால் பாராட்டப் பெற்றவை. எனினும் இவை தனித்தனியே ஒருமணி, முக்கால் மணி நேர அளவில் மேடை நாடகங்களாக நடிப்பதற்கும் ஏற்ற வகையில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

"கரும லையிலே கல்லெடுத்து
காளையார் கோயில் உண்டுபண்ணி,

மதுரைக் கோபுரம் தெரியக் கட்டிய
மருது வாராரதைப் பாருங்கடி ''

என்ற நாட்டுப்புறப் பாடலை ஆதாரமாகக் கொண்டு, மருது பாண்டியரின் வாழ்க்கையின் ஒரு பகுதியைச் சித்திரிப்பது புகழ்க்கோபுரம்.

இளஞ்சேட்சென்னியின் காலத்தில், நல்லவர்களைக் காத்தும் அல்லவர்களைத் தண்டித்தும் மக்களுக்கு அருள் செய்து வந்த சதுக்கப்பூதம் பற்றிய கதைச் சித்திரம் இரண்டாவது நாடகம்.

விசயநகர வேந்தரான கிருட்டிணதேவராயர், விசுவநாத நாயக்கர் இவர்களைப் பற்றிய வீரவரலாற்றுச் சித்திரம் மூன்றாம் நாடகம்.

சங்க காலப் பாடல்களைக் கருவாக வைத்துத் தீட்டப் பட்ட கற்பனைச் சித்திரம் நல்லூர்க்கோசர்.

மிக எளிய நடைமுறையில் எழுதப்பட்டுள்ள நாடகங்கள் இவை. சொல்லழகும் கருத்தாழமும் நிறைந்து இவை சுவை தருகின்றன.

4. ஊதாரி

க. நா. சுப்பிரமணியம் அவர்களால் எழுதப்பட்டுள்ள ஒரு மணி நேர வானொலி நாடகம் "ஊதாரி". வானொலி நாடகத்தைச் சிறிது மாற்றம் செய்து, நடிப்பதற்கும் ஏற்ற வாறு எழுதி இருக்கின்றார் ஆசிரியர்.

உதார குணத்தின் சிறப்பு நாடகத்தில் விளக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு மனிதனும் அன்பு என்கிற தத்துவத்தினாலும், கொடுப்பது என்கிற தத்துவத்தினாலும் தான் உந்தப்பட்டு வாழ்வு நடத்துகிறான். கொடுப்பது என்றால் பொருள் உள்ளவன் மட்டுந்தான் கொடுக்கின்றான் என்பதில்லை. எல்லோருமே

அவரவர் சக்திக்கேற்ற அளவுக்குக் கொடுத்துத்தான் வாழ்கிறார்கள். இந்தத் தத்துவத்தை மையமாக வைத்துக் கற்பனையுடன் நாடகத்தை அமைத்திருக்கின்றார் ஆசிரியர்.

சரளமான தமிழ்நடை, சுவையூட்டும் கதை நிகழ்ச்சிகள், ஒரு காட்சிக்கும் மற்றொரு காட்சிக்கும் இடையே ஆறாண்டுகள், மூன்றாண்டுகள் கழிவதாகக் காட்டியிருப்பது முதலியன இந் நாடகத்தில் ஒரு புதுமை.

5. ராஜசுந்தரி

வானொலியில் நடிப்பதற்கேற்ற வரலாற்றுச் சித்திரங்களில் சிறந்த ஒரு நாடகம் தி. நா. சுப்பிரமணியன் அவர்கள் எழுதிய ராஜசுந்தரி. நாடகம் சிறியது எனினும் சுவையிலும், கதைப்போக்கிலும் மிகச் சிறந்து நிற்கின்றது.

சோழ வரலாற்றில் சிறந்தோங்கிய இராஜேந்திரன், குந்தவை, நரேந்திரன், அம்மங்காதேவி என்பவர்களை முக்கிய பாத்திரங்களாக வைத்து, அழகான கற்பனையைக் கூட்டி, நாடகத்தைச் சுவை ததும்ப அமைத்திருக்கின்றார் திரு. சுப்பிரமணியம். அம்மங்காதேவி எனப்படும் ராஜசுந்தரியின் காதலை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டிருப்பதால் இறுதி வரையில் நாடகத்தின் விறுவிறுப்புக் குறையாமல் செல்லுகின்றது. காதலனை ''அன்பே'' என அழைக்கும் முறையைப் பல ஆசிரியர்கள் கையாண்டிருக்கின்றனர். ராஜராஜ நரேந்திரனை ''அத்தான்'' என அழைக்கிறாள் அம்மங்காதேவி. பிறந்தகத்துப் பெருமையை விட்டுக் கொடுக்காமலும் அதே நேரத்தில் கணவன் மனத்தைப் புண்படுத்தாமலும் குந்தவை வாதிடும் கட்டம் ஆசிரியரின் திறமைக்குச் சான்று. நரேந்திரன் முடிவில் இராஜேந்திர சோழனுடன் உரையாடும் கட்டத்தில் தமிழ்ப் பண்பாடு ஒளிவீசுகிறது.

٧. வானொலி நாடகத்தின் தூய்மை

நாடகக்கலையை இழிதகவுடையது எனக் கருதுதற்குக் காரணம், மேடை நாடகங்களில் காணப்பெறும் சில

காட்சிகளேயாகும். இக் காட்சிகளைப் பார்க்கும்போது, பார்ப்பவர் மனத்தில் ஏற்படும்உணர்வுகளே இவ்வாறு மதிப்பிடுமாறு செய்தன. வானொலி நாடகத்தில் இத்தகைய உணர்வுகளுக்குச் சிறிதும் இடமின்று. இக்கருத்தினை மிக அழகாகச் சுகிசுப்பிரமணியம் குறிப்பிடுவர்.

''நாடகம் அறைக்குள் நடப்பதால், நண்பர்களுக்குள் நடைபெறும் மனத்துக்கு மனம் பேசும் பேச்சுப் போல நடப்பதால் இங்குக் கண்ணியம்–காதல்–கடமை–நேர்மை–ஒழுங்கு–கட்டுப்பாடு யாவும் சீரிய முறையில் தரப்படுகின்றன. ''செக்ஸ் அப்பீல்'' என்ற இக்காலத்துக் கலை அபினித்தனம் ரேடியோவுக்கு வேண்டாததும் விரும்பத்தகாததுவுமான சரக்காகப் போய்விட்டது. விஷக் கண்களை வீழ்த்திவிட்டது ரேடியோ நாடகம்[1]".

இவர் கூற்றால் வானொலி நாடகத்தின் தூய்மை பெறப்படும்.

வானொலி நாடகம் பெற்றுவரும் பயனையும், அதன் பரப்பையும் ஆராய்ந்தால் அது மக்கள் மனத்திற்கு இலக்கிய வடிவத்தையும் வனப்பையும் கொடுத்து மகிழ்விக்கின்றது என்று கூறலாம். திருச்சி, சென்னை, பாண்டிச்சேரி, இலங்கை வானொலி நிலையங்கள் தனித்தனியாக இன்று பாராட்டுப் பெற வேண்டும் என்று எண்ணற்ற நாடகங்களைப் படைத்து வருகின்றன. ''நாடக வாரம்'' என்று ஆண்டு தோறும் அமைத்து வரும் நிகழ்ச்சி இன்று சிறப்பிடம் பெற்று விட்டது. குடும்பத்தலைவன் வேலை செய்துகொண்டு தலைவி அடுக்களை வேலை செய்து கொண்டு பிள்ளைகள் அமர்ந்து கொண்டு வானொலி நாடகம் கேட்பது இன்று சாதாரணமாகிவிட்டது.

1. நாடக விழா மலர், (1963) பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய், பக். 123

4 மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்

தமிழிலக்கண நூலார், நூல்களை வகைப்படுத்தும்போது முதல் நூல், வழி நூல் எனப் பகுப்பர். இப்பகுப்பு, முதல் நூலான தொல்காப்பியத்திலேயே உள்ளது. வழி நூல் நான்குவகைப்படும் என்பர். அவை தொகைநூல், விரிநூல் தொகைவிரிநூல், மொழிபெயர்ப்பு நூல் என்பன. இந்நான்கில் மொழிபெயர்ப்பு நூல்களும் ஒரு மொழியின் வளத்தை உயர்த்தும் பெருமைமிக்கன. மனிதன் சமுதாயமாகக் கூடி வாழும் இயல்பினன் ஆதலால் கருத்துப் பரிமாற்றம் ஏற்படுதல் இயல்பே இம்மாற்றத்தினை அறிஞர்கள் ஒரு மொழியிலிருந்து மற்றொரு மொழிக்குத் தரும்போது அது எழுத்து வடிவம் பெறுமானால் மொழிபெயர்ப்பாகின்றது.

இலக்கியத்தில் மொழிபெயர்ப்பு என்பது மிகவும் இன்றியமையாதது. இலக்கிய மொழி பெயர்ப்பு என்பது எல்லோருக்கும் எப்பொழுதும் பயன்தராவிட்டாலும் ஒரு மொழியில் இலக்கியம் படைக்க விரும்புவாருக்கு மொழிபெயர்ப்பு நூல்கள் பெருந்துணை செய்யும் என்பர் கில்பர்ட்[1]. எனவே படைப்பிலக்கியங்கள் தோன்ற மொழிபெயர்ப்பிலக்கியங்கள் பெரிதும் தளமாகும் என உணரலாம். ஒருவர் ஒன்றினைச் செய்யும்போது ஒரு பயன் கருதியே செய்வர். மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் பிறமொழி இலக்கியங்களை மொழிபெயர்க்கவும் இத்தகைய ஏதுக்கள் இருத்தல் வேண்டும். ஜோசப் பி. காசக்காண்டே என்பார், இதற்குரிய காரணங்கள் நான்கு என்பர்[2].

அ. மையக் கருத்தை வலியுறுத்தல்.

ஆ. மூல நூலில் உள்ள வாக்கிய அமைப்புக்களில் ஈடுபட்டுத் தம் மொழிக்கேற்ப உரைக்க எண்ணுதல்.

---

1. Gilbert Higher. The classical Tradition, Greek and Roman influences on Western Literature. P. 104.
2. Joseph B. Casagrande, "The Ends of Translation"-International Journal of American linguistics (1954) P. 20.

இ மூல நூலில் உள்ள வாக்கிய அமைப்புகளில் ஈடு பட்டுத் தம் மொழிக்கேற்ப உரைக்க எண்ணுதல்.

ஈ. அறிவுக்கருத்தாக இல்லாமல் நகைச்சுவை போன்ற கருத்துக்களையும் கொண்டுவர நினைத்தல்.

இத்தகைய நோக்கங்களுடன் மொழிபெயர்க்கும்போது அம்மொழிபெயர்ப்பு, நல்ல மொழிபெயர்ப்பாகவும் அமைதல் வேண்டும் ஓரிலக்கியத்தினை மொழிபெயர்க்க மூவகை நடைமுறைகள் உள்ளன என்று கருதுவர்[1].

அ எழுத்துக்கு எழுத்து மொழிபெயர்த்தல்.

ஆ மையக் கருத்தினைப் புரிந்து தழுவி மொழிபெயர்த் தல்

இ. மூலமொழிக்கு நெருங்கிய தம் மொழிச் சொற் கொண்டு மொழி பெயர்த்தல்.

இம்மூவகை மொழிபெயர்ப்புக்களில் தழுவல் மொழி பெயர்ப்புக்களே மொழிகளில் மிகுதி. அவ்வாறு மொழி பெயர்க் கும்போது எம் மக்களுக்காக மொழிபெயர்க்கின்றோமோ அம்மக்களின் பழக்க வழக்கங்களுக்கு ஏற்ப இருத்தல் வேண்டும். கருத்து விளக்கமும், மூலக் கருத்துக்கு முரணில்லாப் போக்கும் வேண்டும். இது கருதியே தொல்காப்பியர், "மொழி பெயர்த்து அதர்ப்படயாத்தல்" (தொல். மர. நூல் 49) என்பர். இதற்கு உரைவரையும் இளம்பூரணர் "வடமொழிப் பனுவலை மொழிபெயர்த்துத் தமிழால் செய்தல்" என்று விளக்கம் செய் வர். "தமிழால் செய்தல்" என்னும் தொடர், தமிழ் நெறிப் படுத்த வேண்டும் என்பதனை வலியுறுத்தும் தொடர் ஆகும். இத்தகைய மொழி பெயர்ப்பே சிறந்த மொழிபெயர்ப்பாம்.

"மூலத்திலுள்ளதை உண்மையோடு மொழிபெயர்க்க முயலும்போது அழகு குன்றிவிடுகிறது. மொழிபெயர்ப்பை

1. Eugene A. Nida, Bible Translating. P. 12

அழகுபடுத்த முயலும்போது உண்மை மங்கி விடுகிறது. மூலத்திலுள்ள உண்மைக்கும் அழகுக்கும் அதிகச் சிதைவு ஏற்படாமல் பாதுகாப்பதற்காக நான் பட்டபாடு கொஞ்சநஞ்சமல்ல"[1] என்று மொழிபெயர்ப்பாற்றல் மிக்க எஸ். மகராசன் குறிப்பிடுவது, மொழிபெயர்ப்பின் அருமை காட்டும்.

தமிழில் இலக்கிய இலக்கண மொழிபெயர்ப்புக்கள் உள்ளன. இலக்கிய மொழி பெயர்ப்புக்களில் நாடக மொழி பெயர்ப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்க பெருமைபடைத்தன.

முதல் மொழி பெயர்ப்பு

1876 ஆம் ஆண்டில் தமிழில் முதல் மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் வெளியாயிற்று. நாடக ஆர்வத்தாலும் ஆங்கிலக் கல்வியின் அறிவு வளர்ச்சியாலும் பிறமொழி நாடகங்கள் பல, தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பெற்றன. இம்மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் தமிழ் நாடகக் கலையின் பரிணாம வளர்ச்சிக்குப் பேருதவி செய்துள்ளன எனின் அது மிகையன்று.

100 நாடகங்கள்

தமிழ் மொழிக்குப் புதிய வரவாக அயன்மொழிகளில் இருந்து பல நாடகங்கள் தொடர்ந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வருகின்றன. ஆங்கிலம், வடமொழி, திராவிடமொழிகள், கிரேக்கம், பிரெஞ்சு, ஜெர்மன், இரஷ்யன், வங்காளம், இந்தி, குஜராத்தி முதலிய மொழிகளில் இருந்து ஏறத்தாழ நூறு நாடகங்கள் வரை இதுவரை மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன என்ற செய்தி பலருக்கு விந்தையாகவும் விருந்தாகவும் இருக்கும். ஆரவாரம் இல்லாமல் அமைதியாக இந்த மொழி பெயர்ப்பு இயக்கம் வெற்றியாக நடைபெற்று வருகிறது என்றே கூற வேண்டும். தமிழ் அறிஞர்களை முதலில் காளிதாசரும், ஷேக்ஸ்பியரும், சூத்ரகரும் கவர்ந்தார்கள்என்பது உண்மையே. ஆனால் காலம் செல்லச் செல்ல எல்லா மொழி நாடக ஆசிரியர்களும்

1. எஸ். மகராசன், லியர் அரசன், (1965) மனோன்மணி பதிப்பகம், மதுரை. பக். 8

தமிழ் அறிஞர்களின் பார்வைக்கு இலக்காகத் தொடங்கினர். காளிதாசரின் நாடகத்தைப் பன்னிருவருக்கு மேல் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். மண்ணியல் சிறுதேர் நால்வரால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது.

ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள்

ஷேக்ஸ்பியரின் 37 நாடகங்களில் பதினேழு நாடகங்கள் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. 1876 இல் ஷேக்ஸ் பியரின் வெனிஸ் வர்த்தகன் முதலில் மொழிபெயர்க்கப் பட்டிருந்தாலும் அதிகமான மொழிபெயர்ப்புக்கு ஆளான நாடகங்கள் ஹாம்லெட், ஜூலியஸ்சீசர் ஆகிய இரண்டுமேயாகும். இவ்விரண்டையும் ஐவருக்குமேல் மொழிபெயர்த்திருக்கின்றனர். தொடர்ந்து இப்பொழுது மாக்பெத், ஒத்தெல்லோ, ரோமியோ ஜூலியட், மெர்ச்செண்ட் ஆப் வெனிஸ் முதலியன பலரால் மொழிபெயர்க்கப் பட்டுள்ளன. ஷேக்ஸ்பியர் மொழிபெயர்ப்புக் களில் மேடையமைப்புக்கு ஏற்பச் செய்யப்பட்ட மொழிபெயர்ப் பாகப் பம்மல் அவர்களின் ''வணிகபுர வணிகன்'' (Merchant of Venice), ''விரும்பியவிதமே'' (As you like it) என்னும் இரண்டு நாடகங்களும் திகழ்கின்றன. அண்மையில் முன்னாள் உயர்நீதி மன்றநடுவர் எஸ். மகராசன் மொழிபெயர்த்த மாக்பெத், ஹாம் லெட் போன்றவைகள் செறிவுடன் இலக்கியச் சிறப்பாக அமைந் துள்ளன. எல்லா மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களும் நேரடியாக மூல மொழியிலிருந்து அவ்வாறே மொழி பெயர்க்கப் பெற்றவை என்று கூற முடியாது. மனோன்மணிய ஆசிரியர் தமிழ்ச் சூழல் ஏற்பட The secret way என்ற ஆங்கில நாடகத்தைப் படைத்ததுபோல மிகப்பல மொழி பெயர்ப்புகள் உள்ளன; சில தழுவியும், சில ஓரளவு நேரடியாகவும் அமைந்துள்ளன.

பதிப்பகங்களின் தொண்டு

பிற நாட்டு மொழிகளிலிருந்து ஆங்கிலத்தில் பல நாட கங்கள் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு விடுகின்றன. அவ் ஆங்கில அமைப்பிலிருந்தே தமிழில் பல நாடகங்கள் மொழிபெயர்க் கப்பட்டுள்ளன. சாகித்ய அகாடமியார், அமுதநிலையம், நியு

செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் முதலிய நிறுவனத்தார் இம்மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களை வெளியிட்டவர்களில் குறிப்பிடத்தக்க வர்கள். தமிழில் மூல நாடகமாக எழுதப்படும் தமிழ் நாடகங் களே தேங்கிய நிலையில் கிடந்து விடும் நிலையில், பிரஞ்சு இரஷ் யன், ஜெர்மன் முதலிய மொழிகளிலிருந்து நாடகங்களை மொழி பெயர்த்து வெளியிட்ட இப்பதிப்பகங்களே நாடகக்கலைக்குத் தக்க தொண்டாற்றுவன. 1876 ஆம் ஆண்டில் தொடங்கிய இந்த மொழிபெயர்ப்பு இயக்கம், மெல்ல நாடகத் தமிழிற்கு வளத்தைச் சேர்த்து வருகின்றது. பள்ளுப் பிரபந்தங்களையும் நொண்டி நாடகங்களையும் நாடகங்கள் இல்லாத நாட்களில் நாடகங்களாகக் கணக்கிட்டு வந்த நாடக இலக்கிய வர லாற்றில் இச்சேர்க்கை செழிப்பான பகுதியாக விளங்கி வருகின்றது. மூலநாடக ஆசிரியர்கள் கொடுத்த தலைப்புகள் தமிழில் மொழி பெயர்ப்பாளர்களால் எவ்வெவ்வாறெல்லாம் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன என்பதற்குச் சில நாடகங் களின் தலைப்பும் அவற்றின் மொழி பெயர்ப்புக்களும் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

மூல ஆசிரியர் கொடுத்த தலைப்பு	**மொழிபெயர்ப்புத் தலைப்பு**
Cymbeline	சுந்தராங்கி, பாண்டியராஜன், சத்தியவதி, சரசாங்கி, சிம்ஹல நாதன்
Hamlet	அமலாதித்தன்
King Lear	மங்கையர்பகட்டு, மன்னன் லீயர், லீயர் அரசர்
Othello	உத்தமன், உத்தமலோலன்
Merchant of Venice	வெனிஸ்வர்த்தகன், வெனிஸ் வணிககதை, வணிகபுர வணிகன்

As you like it	எண்ணிய எண்ணியாங்கு, விரும்பிய வண்ணமே
Tempest	புயல், காற்றுமழை, பிரசண்ட மாருதம்

இதேபோல் மிருச்சகடிகம் என்னும் வடமொழி நாடகம் மண்ணியல் சிறுதேர், இன்பப் புரட்சி என்ற பெயர்களில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. சாகுந்தல நாடகம் முத்திரைக் கணையாழி என்ற பெயரிலும் வெளிவந்திருக்கிறது. தமிழில் ஷேக்ஸ்பியர், காளிதாசர், சூத்திரகர்–நாடகங்கள் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட நிலைமை மாறி மோலியர், டால்ஸ்டாய், இப்சன், கோல்டுஸ்மித், தாகூர் முதலியவர்களின் நாடகங்கள் எல்லாம் இன்று மிக அருமையாகவும் அழகாகவும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறு வெளிவந்துள்ள நூற்றுக் கணக்கான நாடகங்களைத் தனியாக ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளுதல் செய்ய வேண்டிய ஒன்றாகும்.

பன்னிருமொழிகள்

மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் என்னும் இத்தலைப்பில் பன்னிரு மொழிகளிலிருந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்ட நாடக நூல்கள் பற்றிய மதிப்பீட்டைக் காணலாம். அம்மொழிகளில் ஏழு மொழிகள் இந்திய நாட்டு மொழிகள். அவை: வடமொழி, தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், வங்காளம், மராத்தி, இந்தி என்பன. ஐந்து மொழிகள் பிறநாட்டு மொழிகள். அவை: ஆங்கிலம், பிரஞ்சு, ரஷ்யன், ருமேனியன், ஜெர்மன் என்பன.

வடமொழி மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

தமிழுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய மொழி, வடமொழியாகும். தமிழிலிருந்து வடமொழியிலும் வடமொழியிலிருந்து தமிழிலும் கருத்துப் பரிமாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. இப்பொதுக் கூறுக்கேற்ப வடமொழி நாடக நூல்களும் தமிழாக்கம்

பெற்றுள்ளன. அவ்வாறு பெற்றுள்ள எட்டு நூல்கள் மட்டும் இங்கு ஆயப்பெறுகின்றன.

1. மத்த விலாசம்

கி. பி. 7ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் ஆட்சி செலுத்தி வந்த பல்லவப் பேரரசனாகிய மகேந்திரவர்மன் இசை, ஓவியம், நாடகம் ஆகிய கலைகளில் வல்லவனாக விளங்கினான். ''மத்தவிலாசப் பிரஹசனம்'' என்ற நாடக நூல் இவனால் இயற்றப்பட்டது. இந்த நாடகம் இடைக்காலத்தில் மறைந்திருந்து, மலையாள நாட்டிலிருந்து கண்டு பிடிக்கப் பட்டு 1971 ஆம் ஆண்டு திருவனந்தபுரம் சமஸ்கிருத வெளியீடாக அச்சில் வந்துள்ளது.

இஃது ஒரு நகைச்சுவை நாடகம். பிரகசனம் என்பது நகைச்சுவை நாடகம் எனப்பொருள் தரும் சொல். இந்நாடகத்தில் உண்மையாகவே ஓர் பைத்தியக்காரன் வருகிறான். இவனாலேயே இந்நாடகம், நகைச்சுவை மதிப்பைப் பெறுகின்றது. இந் நாடகத்தின் மூலம், வடமொழியும் பிராகிருத மொழியும் கலந்த நடையில் உள்ளது. இதனைத் தமிழில் முதன் முதலில் மொழிபெயர்த்தவர்கள் திரு. டி. என். சுப்பிரமணியமும், மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி அவர்களும் ஆவார்கள்.

நாட்டின் சமய நிலையைக் கண்ணாடிபோலக் காட்டி நிற்பது மத்தவிலாச நாடகம். இம் மூல நூலை ஆங்கிலத்தில் பார்னெட் மொழிபெயர்த்தார். இந் நாடகக் கதை எழுதிய தால் மகேந்திரவர்மனுக்கு மத்தவிலாசன் என்ற சிறப்புப் பெயரும் ஏற்பட்டது.

மகேந்திரவர்மன் காலத்தில் காஞ்சிபுரத்தில் நிலவிய காபாலிகம், பாசுபதம், பௌத்தம், சமணம் என்ற மதங்களைப் பற்றிய கருத்துக்களை இந்நூலில் காணமுடிகிறது. யாருடைய உள்ளத்தையும் புண்படுத்தாமல் நகைச்சுவையையும் கேலியை

யும் மகேந்திரன் வழங்கும் முறை, உள்ளக் கோட்பாட்டில் நூல் எழுதுவார்க்கு வழிகாட்டியாக உள்ளது எனலாம்.

கதை அமைப்பு

கபாலிகன் ஒருவன் தன் பிச்சைப் பாத்திரமாகிய மண்டையை எங்கேயோ தவற விட்டுவிட்டுத் தன் எதிரே வந்த பௌத்தப் பிக்குவின் பாத்திரத்தைத் தன்னுடையது என வாதிடுகிறான். இதனை மையமாக வைத்துப் பல மதத்தினரைப் பற்றிய கேலிகள், நீதிபதிகள் நீதி வழங்கும் முறை, செல்வர்கள் வழக்கை வெல்லுதல், மனித உள்ளத்தில் இயற்கையாகவே ஊறிக்கிடக்கும் இச்சைகள் இவை பற்றிச் சித்திரிக்கப்படும் இடங்கள் சிந்தனைக்கு விருந்தளிக்கின்றன.

கள்குடித்தாடும் கபாலிகன் தன் மனைவி பெயரை மயக்கத்தால் தேவசோமை என்பதற்குப் பதில் சோமதேவி என அழைப்பதும் அவள் ஊடுவதும் நகைச்சுவை தருவன[1].

கள்ளுக்கடையை யாகசாலைக்கு ஒப்பாக வைத்துக் கூறப்படும் கபாலிகன் மொழிகள், சிலேடை நயம் வாய்ந்தனவாக மட்டுமல்லாமல், இனிய சுவைக்குத் தகுந்த மொழி பெயர்ப்பு என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாகவும் உள்ளன. அப்பகுதி வருமாறு:

கபாலி. ஆமாம். ஆமாம். அதோ அந்தக் கள்ளுக்கடையைப் பார். அது யாகசாலையைப் போன்று எவ்வளவு அழகாகக் காணப்படுகிறது. கடையின் பெயரைத் தாங்கி நிற்கும் கம்பம், யாகசாலையில் உள்ள யூபஸ் தம்பம் போல் காணப்படுகிறது. கள்குடிப்போர் யாகசாலையில் உள்ள பிராமணர் போலக் காணப் படுகிறார்கள். கள் கலயங்கள் சோமபானத்தை வைக்கும் பாத்திரங்கள் போல் இருக்கின்றன.

1. மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, மகேந்திரவர்மன் (1959), தி. நெ. சை. சி. நூ. கழகம், சென்னை. பக். 139.

அங்கு விற்கப்படும் சுவையுள்ள மாமிசங்கள், யாகத்தில் இடப்படும் ஆகுதிகள் போலக் காணப்படுகின்றன. குடிகாரர்களின் வெறிப்பேச்சு, யஜுர் வேதத்தில் யஜுஸைப் போல் இருக்கிறது. அவர்கள் பாடும் பாட்டுக்கள் சாமகானத்தை ஒத்திருக்கின்றன. கள்ளை முகந்து எடுக்கும் அகப்பை யாகத் தீயில் நெய் சொரியும் கரண்டி (தர்வி) போல இருக்கிறது. குடிவேட்கையே யாகாக்கினி போலும். கள்ளுக்கடைக்காரன் யாகத்தை நடத்தும் யஜமானன் போலக் காணப்படுகிறான்[1].

இப்பகுதியில் வைதிக சமயம் மிகக் கடுமையாக எள்ளல் நடையில் தாக்கப் படுகின்றது.

கள்ளைப் பார்த்ததும் பௌத்த பிக்குவின் நாவிலும் நீர் ஊறுகிறது. திரிபிடகநூலில் பெண்ணையும் கள்ளையும் உபயோகிக்கலாம் எனப் புத்தர் பெருமான் எழுதி வைத்திருந்த சொற்களை வாலிபப் பிக்குகளிடத்தில் பொறாமை கொண்ட கிழப் பிக்குகள் மறைத்துவிட்டதாக அப் பௌத்த பிக்கு (நாகசேனன்) கூறுமிடம் வயிறு குலுங்க நகைக்க வைக்கிறது[2].

பைத்தியக்காரனைப் பற்றிய வருணனை மிக அற்புதமானது.

"பரட்டைத் தலையுடன் காய்ந்த மாலைகளை அணிந்து கொண்டு கையிலுள்ள இறைச்சிக்காகக் காக்கைகள் பறந்துவரக் குப்பைமேடு மனித உருவங்கொண்டு சூழ்ந்து வருவதுபோல வருகிறான் பாருங்கள்",

என இவனைக் காண்பிக்கும் மகேந்திரனது நகைச்சுவையுள்ளம் போற்றத்தக்கது[3].

1. மகேந்திரவர்மன், தி. நெ. சை சி. நூ. கழகம். சென்னை. பக். 141-42
2. அ. நூல். பக். 145
3. அ. நூல். பக். 156, 157

பைத்தியக்காரன் மூலம் தொலைந்த பாத்திரம் கிடைத்து விடுகிறது. கேலியும் கிண்டல்களும் மறைந்து மதவாதிகள் ஒன்றுபட்டு நட்புணர்வோடு பிரிவதாக நாடகம் முடிவடைகிறது.

சுமார் 28 பக்கங்களைக் கொண்டதாக இப்பிரகசனம் விளங்குகிறது. பிற நாடகங்களில் வருவது போலவே இந் நாடகத்திலும் முதலில் தோற்றுவாயாக வரும் சூத்திரதாரன், நடி இருவரும் தோன்றி நாடகத்தின் சிறப்பைக் கூறுகின்றனர். நான்கு காட்சிகளை உள்ளடக்கியதாக அமைந்துள்ள இந் நாடகத்தின் மொழிபெயர்ப்பு, சிறு சிறு தொடர்களாக நாடக அமைப்பிற்கேற்ப உள்ளது; ஓரங்க நாடகமாகவோ அல்லது வானொலி நாடகமாகவோ அரங்கேற்றத்தக்க வகையில் கட்டுக்கோப்புடன் அமைந்துள்ளது. சென்னை வானொலியில் அண்மையில் இந்நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டுப் பாராட்டினைப் பெற்றது.

2. காளிதாசரின் சாகுந்தலம்

சற்றேறக்குறைய இற்றைக்கு 1580 ஆண்டுகளுக்கு முன் வடநாட்டில் உச்சயினி மாநகரில் வாழ்ந்த மகாகவி காளிதாசரின் அரிய படைப்பான சாகுந்தலத்தைப் பன்னிருவர் தமிழில் மொழிபெயர்த்துள்ளனர் அல்லது தழுவி எழுதியுள்ளனர் இவற்றில் 1887ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த லட்சுமி அம்மாள் மொழிபெயர்ப்பான சாகுந்தல விலாசமே பழைமையானதாகும். மிருச்சகடிகத்தைப்போல வெளிநாட்டார்களைக் கவர்ந்த இந்திய நாடகங்களில் சாகுந்தலமும் ஒன்றாகும். அமெரிக்க, ரஷ்ய நடிகர்கள் தம் அரங்கங்களில் இந்நாடகத்தை அரங்கேற்றியுள்ளனர். தமிழக நாட்டியக் குழுக்கள் சாகுந்தல நாடகக் கதையை நாட்டிய நாடகமாக ஆடியுள்ளன. தமிழில் அமைந்த பன்னிரு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் பெரும் பயிற்சியில உள்ள மொழிபெயர்ப்புகள் மறைமலையடிகளாரின் மொழி பெயர்ப்பும் இலங்கை நாவலியூர் நடராசன் அவர்கள் மொழி பெயர்ப்புமேயாகும். மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் அனைவரும்

பெரும்பாலும், ''சாகுந்தலம்'' என்ற பெயரை நூலுக்குக் கொடுத்துள்ளனர். நடேச சாஸ்திரியார் மட்டும் ''முத்திரைக் கணையாழி'' என்று தலைப்புக் கொடுத்துள்ளார்.

மறைமலையடிகளாரின் மொழிபெயர்ப்பு

பிறமொழிச் சொற்கள் கலவாத தூய தனித்தமிழ் நடையில் ஆக்கப்பட்டிருப்பது, அடிகளாரின் மொழிபெயர்ப்பின் தனிச்சிறப்பு. காளிதாசரின் மூலநூல் சொற்சுவை, பொருட்சுவைகள் நிரம்பியது; நுண்ணறிவு பயக்கும் கருத்துக்கள் நிரம்பியது. கற்பார்க்குக் கழிபேரின்பம் பயக்கவல்லது. எழில் நிரம்பிய இயற்கைத் தோற்றங்களையும் பாத்திரங்களின் மன உணர்ச்சிகளையும் ஆசிரியர் காளிதாசர் அறிஞர்கள் வியக்கும் வண்ணம் படைத்திருக்கிறார். இவை அனைத்தும் மூல நூலின் சுவை கெடாமல் அவ்வாறே செந்தமிழில் வடிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

நாடக இலக்கணத்திற்கு முற்றிலும் பொருத்தமாக இயற்றப்பட்ட இந்நாடகம் மறைமலையடிகளின் இனிய தமிழ் ஆக்கத்தால் பலரும் அறிந்து படித்து இன்புறும் வாய்ப்பைப் பெற்றது. இந்நூலும், தமிழகப் பல்கலைக் கழக மாணவர்க்குப் பாடமாக வைக்கப்பட்ட காரணத்தால் தமிழ் உள்ளங்களில் அழியாத ஓர் இடத்தைப் பெறும் வாய்ப்பையும் பெற்றது. மனோன்மணிய ஆசிரியர் பிள்ளை அவர்கள் ஆங்கில நூலைத் தழுவி எழுதினாலும் தமிழ்நாடு, தமிழ் அரசர், தமிழ்ப் பண்பாடு இவைகளை இணைத்துத் தருவதுபோலக் காளிதாசர் நாடகத்தை அடிகள் மொழிபெயர்த்துள்ளார். துஷ்யந்தன்,

> ''யான் நோக்குங்காலை நிலன்நோக்கும் நோக்காக்கால்
> தான்நோக்கி மெல்ல நகும்.''[1]

---

1. மறைமலையடிகள், சாகுந்தல நாடகம், தி. சை. சி. நூ. கழகம், சென்னை, இரண்டாம் வகுப்பு . 35.

என்ற குறளைச் சொல்லுவதாக வரும் ஓர் இடம் இதற்குத் தக்க சான்றாம். துஷ்யந்தன் அதே வகுப்பில் ''காணிற் கழறலை மென்றோட் கரும்பினையே"[1] என்று திருக்கோவை யாரை எடுத்துப் பேசுவது. அடிகளாரின் புலமையைக் காட்டினாலும் நாடக அமைப்பில் காலமுரண் ஆகும். அடிகள், ஆறாம் வகுப்பில் வலைஞன் பேசும் பேச்சை அப்படியே பேச்சு மொழியில் எழுதியிருப்பது மிக இன்பம் பயப்பதாக உள்ளது. சாகுந்தல நாடகத்துத் தோய்ந்த அடிகள், சாகுந்தல நாடக ஆராய்ச்சி என்று தனிநூல் ஒன்று எழுதியிருப்பது, இந்நாடக நூல் பெற்ற பெருமையாகும்.

இதே சாகுந்தலம், ஈழக் கவிஞர் திலகம் நாவலியூர் சோ. நடராசன் அவர்களாலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் பழனியப்பா பிரதர்ஸ் பதிப்பகத்தாரால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. மொழியாக்கம் கூடியவரையில் நல்ல எளிய தமிழ் நடையில் அமைந்திருக்கிறது. அடிகளார் மொழிபெயர்ப்பில் 54 பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. ஆனால் இந்நூல் முழுமையிலும் மூன்று செய்யுட்களே இடம் பெற்றுள்ளன.

இந்நூலிலும் சாகுந்தல நாடக அமைப்பை விளக்கி ஆசிரியர் அரியதோர் முன்னுரை எழுதியிருக்கிறார். நூலைப் பற்றியும் நாடக மரபு பற்றியும் இப்பகுதி தெளிவாக எடுத்துக் கூறுகின்றது. நாடகத்தின் ஐந்து சந்திகளான முகம், பிரதி முகம், கருப்பம், வியத்தம், நிர்வகுணம் என்பவை சாகுந்தலத்தில் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்பதை ஆசிரியர் எடுத்துக் காட்டுவது, இலக்கண நுட்பத்தை நாடகத்தில் பொருத்திக் காணும் திறனாய்வு என்று சொல்லலாம்.

அடிகளின் மொழிபெயர்ப்பையும் நாவலியூர் நடராசனின் மொழி பெயர்ப்பையும் நோக்கும் பொழுது அடிகளின் உரையாடல், செய்யுள் தன்மை பொதிந்தும் நாவலியூராரின் நடை, மேடை இயற்கைத்தன்மை பெற்றும் இருக்கக் காணலாம்.

---

1. சாகுந்தல நாடகம், இரண்டாம் வகுப்பு. 34.

சான்றுக்கு இரண்டு ஆசிரியர்களின் மொழிபெயர்ப்புக்களும் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

அடிகளார் மொழிபெயர்ப்பு

விதூஷகன் (பெருமூச்செறிந்து) ஐயோ, வேட்டமாடுவதிலேயே மனம் பற்றியிருக்கின்ற இவ்வரசனோடு சேர்ந்து நான் அலந்து போகின்றேனே. அங்கே ஒரு மான். அதோ ஒரு பன்றி. உதோ ஒரு புலி என்கின்ற கூச்சலுடன் மரநிழலும் அரிதாய்ப் போன இந்தக் கோடை காலத்தில் இக்காட்டுத் தோப்புகளிலே புகுந்து உச்சிப் பகுதிகளிலும் பகலிலும் ஒரு கானகத்திலிருந்து மற்றொரு கானகமாக அலைந்து கொண்டிருக்கிறோமே. உதிர்ந்து அழுகிய சருகுகளால் நிரம்பிக் கசப்பாயும், வெது வெதுப்பாயும் இருக்கும் மலையருவிகளின் நீரை அருந்தி வருகின்றோமே. இருமபுச் கம்பியிற் காய்ச்சிய இறைச்சியையே பெரும்பாலும் வேளை தப்பிய வேளையில் உண்டு வருகின்றோமே. அவன் பின்னே குதிரை மேற் போவதால் என் மூட்டுக்களெல்லாம் உராய்ந்து, இரவிலுங்கூட நான் நன்றாய் அயர்ந்து துாங்கக் கூடாதவனாய் விட்டேன். மறுபடியும் விடியற்காலையிலேயே வேட்டையாடும் அவ் வேசிமக்கள் காட்டைக் கலைக்கஇடுங் கூச்சலால் விழித்து விடுகின்றேன். இவ்வெல்லாவற்றோடுமாவது இன்னுந் துன்பம் ஒழிந்தபாடில்லை. பின்னுங் கட்டிமேற் சிலந்தியெழுந்தாற் போல, நேற்று எம்மைவிட்டு அகன்றபின் அரசன் ஒரு மானைத் துரத்திக் கொண்டு போய்த் துறவாசிரமத்தில் நுழைந்த நேரத்தில் என் கெட்ட காலம் அவனுக்குச் சகுந்தலை என்ற துறவிமகள் ஒருத்தியைக் காட்டிவிட்டது. இப்போது அவன் தன் நகரத்திற்குத் திரும்ப வேண்டுமென்ற பேச்சைக்கூட எடுக்கிறதில்லை. இன்றுங்கூட அவன் அப்பெண்ணைப் பற்றிய நினைவில் ஆழ்ந்திருக்கும்போதே, அவன் கண்கள் பொழுது விடியக் கண்டன. யான் யாதுசெய்யக்கூடும்? இப்போது அவன் தன் காலைக் கடன்களை முடித்திருப்பானாதலால் அவனைப் போய்க் காண்கின்றேன். (சுற்றிப் போய்ப் பார்க்கிறான்). கையில் வில் ஏந்தினராய்க் காட்டு மலர்களால் தொடுத்த மாலை அணிந்த தன் யவனப் பணிப்பெண்கள்

சூழ என் இனிய நண்பன் இதோ வந்து கொண்டிருக்கின் றான். நல்லது, என் உடம்பின் உறுப்புக்கள் மூட்டுவிட்டுப் போனதனால் நொண்டியானதுபோல் நிற்கின்றேன். இந்தச் சூழ்ச்சியினாலாவது நான் இந்தத் தொல்லையினின்றும் விடு பட மாட்டேனா (ஒரு கோலைப் பற்றிக் கொண்டு நிற் கின்றான்).

நாவலியூர் நடராசனார் மொழிபெயர்ப்பு

விதுஷக: (பெருமூச்சுவிட்டு) என்ன கர்மமப்பா, இது. வேட்டைப் பித்துப் பிடித்த இந்த ராஜாவோடு சேர்ந்து என்ன அலைச்சல். அப்பப்பா. போதும் இவர் நட்பு. அதோ மான்; இதோ காட்டுப்பன்றி; உதோ புலி என்று சொல்லிச் சொல்லி இந்தப் பட்டப் பகலிலே, பதைபதைக்கும் வெயி லிலே காடு காடாய்த் திரிகின்றேன். மரக்காடுதான். தங்க ஒரு நிழல்கூடக் கிடையாது. குடிக்கத் தண்ணீரா கிடைக்கிறது. மலையருவியில் வரும் இலையழுகிய தண்ணீர் கசப்பாய் வெது வெதுப்பாய்க் கஷாயம் மாதிரியல்லவா இருக்கிறது. நேரத் துக்குச் சாப்பாடு கிடையாது. காலா காலத்தில் கிடைக்கும் உணவும் சூலத்தில் குத்தித் தீயில் வாட்டிய மாமிசந்தான். இரவில் தூக்கமே இல்லை. பகலெல்லாம் குதிரைச்சவாரி செய்து உடம்பு மூட்டெல்லாம் ஒரேவலி. அதிகாலையிலே அந்த வேட்டுவ வேசிமக்கள் காட்டைக் கலைக்கப் போடும் கூச்சலால் முழிச்சுப்பிடுகிறேன். இம் மட்டில் முடிஞ்சுதா? கண்டத்தின் மேலே ஒரு பிண்டம் வெடிச்சிருக்கு. நேற்று எங்களை விட்டுப் பிரிந்து வேட்டையாடுகையில் ஆசிரமத்தில் பிரவேசித்த மஹாராஜா கண்ணில் யாரோ சகுந்தலை யென்றொரு தாபசக் கன்னி என் துர் அதிர்ஷ்டம் தென்பட்டு விட்டாள். அவ்வளவுதான். ராஜா பட்டணத்துக்குத் திரும்பு வதையே மறந்துவிட்டார். இன்றைக்குக்கூட அவளுடைய சிந்தனையோடுதான் கண்விழித்தார். நான் என்ன செய்வேன்? காலைக் கடனெல்லாம் முடித்துக் கொண்டால் மன்னனைப் போய்ப் பார்ப்பேன் (சுற்றிப் பார்த்து) ஆ! கையில் வில் ஏந்தி வனமலர் மாலையணிந்து யவனப் பெண்கள் சூழ என் இனிய

நண்பர் வருகிறார். சரி உடல் நொந்து சோர்வுற்றவன் போல நிற்போம். அப்படியாவது கொஞ்சநேரம் ஓய்வு கிடைக்காதா? (தடியை ஊன்றி நிற்கிறான்).

அடிகளாரின் மொழிபெயர்ப்பு, படிக்கும் நாடகத்திற்கும் நாவலியூராரின் மொழிபெயர்ப்பு நடிக்கும் நாடகத்திற்கும் ஏற்றன என்று குறிப்பிடுதல் வேண்டும்.

காளிதாசரின் சாகுந்தலம் பலரால் மொழிபெயர்க்கப் பெற்றதுபோல், அவர் படைத்த மாலதிமாதவம் நாடகக் கதையும் நடேச சாஸதிரி, ஏ. சுப்பிரமணிய பாகவதர், ப. சம்பந்தனார் ஆகியோரால் மொழிபெயர்க்கப் பெற்றுள்ள ளமை இங்கு அறியத்தக்கது.

3. மிருச்ச கடிகம்

இற்றைக்கு 1500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் வடமொழியில் சூத்திரகர் என்னும் மன்னரால் இயற்றப்பட்டது, ''மிருச்ச கடிகம்'' என்னும் நாடக நூல். இந்நூலினை எஸ். நடராசன், எஸ். ராகவாச்சாரி, சங்கரதாஸ சுவாமிகள், பண்டிதமணி கதிரேசச் செட்டியார், வைத்தியநாதன், ஹநுமந்தராவ் முதலியோர் மொழிபெயர்த்துள்ளனர். இவர்களில்" மண்ணியல் சிறுதேர்" என்ற தலைப்பில் பண்டிதமணி அவர்களும், ''இன்பப் புரட்சி" என்ற தலைப்பில் வைத்தியநாதன், ஹநுமந்த ராவ் இருவர் சேர்ந்தும் மொழி பெயர்த்துள்ளனர். ஏனைய அறிஞர்கள், தலைப்பில் பெருமாற்றம் செய்துவிடவில்லை.

மிருச்ச கடிகம் பிரஞ்சு, ஜெர்மன், இரஷ்ய மொழிகளிலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டபெருமை படைத்தது. நியூயார்க்கிலும் இரஷ்யாவிலும் இது நாடகமேடையில் நடிக்கப்பட்டது என்ற வரலாற்றைப் பெற்றது. அமெரிக்க ஹாவர் பல்கலைக் கழகத் தார், The Little Clay Cart என்னும் தலைப்பில் மொழி பெயர்த்துள்ளனர். ஆங்கிலத்தில் பல மொழிபெயர்ப்புக்கள் உள்ளன

மொழிபெயர்ப்பு நூல்களில் பண்டிதமணியின் "மண்ணியல் சிறுதேர்" மாணவர்களுக்குப் பல ஆண்டுகள் பாடமாக அமைந்துவிட்டமையால் நாடக நூல் என்றால் இதனை நினைக்கும் அளவிற்குச் செல்வாக்கினைப் பெற்றுள்ளது.

கதை

கணிகையர் குடியில் தான் பிறந்த போதிலும் அக்குல ஒழுக்கத்தை வெறுத்த வசந்தசேனை, அந்தணனாகப் பிறந்து வாணிகத் தொழில் நடத்தி வரும் சாருதத்தனைக் காதலிக்கிறாள். நாடாளும் மன்னனின் மைத்துனனாகிய சகாரன் வசந்தசேனையை விரும்புகிறான். வசந்தசேனை அதற்கிணங்காமல் சாருதத்தனையே காதலிக்கின்றாள். இது சகாரனின் பொறாமையைத் தூண்டுகிறது.

வண்டி மாற்றத்தால் வசந்தசேனை எதிர்பாராத வகையில் சகாரனிடம் சிக்கிக் கொள்ள அவன் அவளைத் தன் எண்ணத்தை நிறைவேற்றும்படி வற்புறுத்துகின்றான்; அவள் இணங்காமல் மறுக்கவே, அவள் கழுத்தைநெறித்துக் கொல்ல முயல்கிறான்; மயங்கி வீழ்ந்த வசந்தசேனையை இறந்துவிட்டதாகவே கருதி, அக்கொலைக்குற்றத்தைச் சாருதத்தன் மேல் சுமத்தி, வழக்கும் தொடுக்கிறான். ஊழ்வினையால் நீதிபதி, சாருதத்தனுக்கு மரண தண்டனை விதிக்கிறார். கொலைக் களத்திற்குக் கொண்டுபோகும் வழியில், சகாரன் கொடும் பிடியினின்று மீண்ட வசந்த சேனையாலும், சகாரன் வசந்த சேனையின் கழுத்தை நெறிப்பதை நேரில் கண்ட சேடன் என்பவனது சாட்சியாலும் சாருதத்தன் விடுதலை பெறுகிறான். தன் காதலியோடு இன்பவாழ்வு வாழ்கிறான். இதுவே மூலக் கதை.

பண்டிதமணி மொழிபெயர்ப்பு

பண்டிதமணி அவர்கள் கௌடில்யரின் "அர்த்த சாத் திரத்தை" மொழி பெயர்த்துப் புகழ் பெற்றவர். அவ்வழியே

இந்நாடகத்தையும் மொழி பெயர்த்தமையால் மூல நூலில் உள்ள பத்து அங்கங்களும் அப்படியே களங்கள் அல்லது காட்சிகள் என்னும் உட்பிரிவின்றி மொழிபெயர்ப்பு நூலிலும் அமைந்து கிடக்கின்றன. இத்தொடர் நாடகத்தைப் படிக்கும் பொழுது தடங்கல் ஏற்படத்தான் செய்கிறது. நாடக அமைப்பிற்கேற்ப அங்கங்களும் காட்சிகளும் பிரிக்கப்பட்டிருக்கலாம். சுந்தரம்பிள்ளையின் மனோன்மணீய நாடகத்திலும், மறைமலையடிகளின் சாகுந்தல நாடகத்திலும் காணப்படும் தமிழ் மணம், மரபு முதலியன பண்டிதமணி அவர்களின் மொழி பெயர்ப்பில் தவறிவிட்டன என்றே கூறவேண்டும். தமிழில் நாடகம் இல்லை என்று கருதி இதனை மொழிபெயர்த்ததாகப் பண்டிதமணி கூறுகிறார்கள்[1]. தமிழ்ப் புலமைமிக்க பண்டிதமணி அவர்கள், மொழிபெயர்க்கும் பொழுது கம்பர், வால்மீகி இராமாயணத்தை மொழிபெயர்க்கும் பொழுது தமிழ் மரபு கருதியது போலக் கருதியிருக்கலாம். இவ்வாறு கருதாத நிலையைத் திரு. உ. பழநி அவர்கள், இந் நாடக நூல் பற்றி எழுதிய கருத்தரங்க மதிப்புரையில் குறிப்பிடும் பொழுது,

"இந் நாடகத்தில் அவையல் கிளவிகள் நிரம்பக் காணப்படுகின்றன. இதன் மூல நூலான வடமொழி நாடகத்தில் அவையல் கிளவிகள் கையாளப்பட்டிருப்பினும் அக்கருத்துக்களமைய வேறு சொற்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தால் நன்றாக இருக்கும். உண்ணுதல், உடுத்தல், முத்தம் கொடுத்தல் முதலிய காட்சிகளைக் கூடா என்று வரையறுத்த வடமொழி நாடக ஆசிரியர்கள் இத்தகைய அவையல் கிளவிகளை வழங்க உடன்பட்டமை வியப்பாகவே இருக்கிறது. "தேவடியாள் மகளே", "கருப்பதாசி", "விருத்தட்டினா" முதலிய சொற்கள் படிப்பதற்குத் தயக்கமளிக்கின்றன"[2] என்று சுட்டுவர்.

---

1. மண்ணியல் சிறுதேர், சன்மார்க்கசபை, மேலைச்சிவபுரி பக். 9

2. நான்காவது கருத்தரங்கு, தமிழ்த்துறை (1971 - 72) அ. ப. கழகம், பக். 12

மண்ணியல் சிறுதேர் - பெயர்க்காரணம்

பத்து அங்கங்களைக் கொண்ட இந்நாடகத்திற்கு "மண்ணியல் சிறுதேர்" என்ற தலைப்பினைப் பண்டிதமணி சூட்டியுள்ளார். வடமொழியில் அமைந்த பெயரான "மிருச்சகடிகா" என்பதன் தமிழாக்கமாகும் இப்பெயர். மண்ணினால் இயன்ற சிறு குழந்தையின் தேரை நிலைக்களமாக வைத்து, பாத்திரங்களின் குண நலன்களை அமைத்துக் கதை நிகழ்ச்சியை விரிப்பதால் இத்தலைப்புப் பெரிதும் பொருத்தமானது. பண்டிதமணி சூட்டிய தலைப்பினைத் திறனாய்வாளர் பலரும் பாராட்டுவர். ஆனால் மொழிபெயர்ப்பு மட்டும் எழுத்துக்கு எழுத்து அமைந்த கடும் நடையுடைய மொழிபெயர்ப்பாக அமைந்து விட்டது.

இன்பப் புரட்சி - பெயர்க்காரணம்

இந்நாடகம் ஒரு புரட்சி நாடகம். மிருச்சகடிக ஆசிரியர் சர்வாதிகார ஆட்சியை அழித்துக் குடியாட்சி முறையை நாட்டும் கருத்தைத் தூண்ட வேண்டும் என்ற மனப்பான்மை உடையவர். இவர் காட்டிய அரசியல் புரட்சி இரத்தம் எதுவும் சிந்தாமல் கொடுமைகளும் தீங்குகளும் இல்லாமல் நடந்தேறி முடிவில் எல்லோர்க்கும் இன்பமே தந்து நிற்பது. இதனாலேயே வைத்தியநாதன், ஹநுமந்தராவ் இருவரும் தம் மொழி பெயர்ப்புக்கு இன்பப் புரட்சி என்ற பெயர் சூட்டியுள்ளனர். மண்ணியல் சிறுதேர் போல இப்பெயரில் ஆழ்ந்த கருத்தமைவு இல்லை ஆயினும் மிருச்சகடிகாவின் மையக் கருத்தினை அறிந்து அதற்கேற்பப் புதுமையாகச் சூட்டப்பெற்ற பெயர் இதுவாகும்.

மண்ணியல் சிறுதேர் - இன்பப் புரட்சி - வேறுபாடு

மண்ணியல் சிறுதேரில் கதை வளர்ச்சி இருப்பது போல வைத்தியநாதன் ஹநுமந்தராவ் மொழிபெயர்த்த இன்பப் புரட்சியில் கதை வளர்ச்சி அமைக்கப்படவில்லை. உதாரண

மாக நாடகம் தொடங்கி மூன்றாவது காட்சியில் மதனிகை சருவிலகன் உரையாடல் அமைந்துள்ளது. இவ்வுரையாடல். தொடக்கத்தில் அறவே மண்ணியல் சிறுதேரில் இல்லை. மண்ணியல் சிறுதேரில் மூன்றாவது அங்கத்தில் வரும்சருவிலகன், மதனிகையின் காதலன் என்று பின்னர் அறிகிறோம். இதனை இன்பப் புரட்சி நாடகம், தொடங்கிய மூன்றாவது காட்சியில் அமைத்துக் காட்டுகின்றது.

இரண்டு நூல்களிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட காட்சியின் மொழிபெயர்ப்பு இங்கே சான்றாக எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. சாருதத்தர் வீட்டில் சருவிலகன் திருடிய பிறகு மதனிகையுடன் நடத்தும் உரையாடல் இதுவாம்.

பண்டிதமணியின் மொழிபெயர்ப்பு

சருவிலகன்:- அறிவிலாய், துணிந்து புரியும் செயலின் கண்ணே திருமகள் வீற்றிருக்கின்றாள்.

மதனிகை:- சருவிலக, நின்னை ஒருவரும் காணாமையால் நின் ஒழுக்கம் கண்டிக்கப்பட்டிலது. ஆதலின், அருங்கொடுஞ் செயல் செய்த நீ என் நிமித்தம் மிகவும் மாறான செயலைச் செய்யவில்லையே?

சருவிலகன்: பூங்கொடிபோல் அணிகலன்கள் புனைமகளிர்
தமைக்கவரப் பெற்றுந்தேன்; வேள்விக்கு
ஓங்குறும்அப் பெரும்பொருளும் ஓதுமறை
யவர்பொருளும் உள்ளேன்; அன்னை
தாங்குமடித் தலமகவைத் தனம்குறித்து எத்
துன்புறினுஞ் சாரேன் கொள்ளப்
பாங்குள என் மதிநாணால் களவுறினும்
விதிவிலக்கைப் பகுக்கு மாலோ

ஆதலின் வசந்தசேனையின்பாற் பின்வருமாறு தெரிவிப்பா யாக.

உன்னுடல் உறுப்பளவு ஓர்ந்து செய்தெனத்
துன்னும் இவ்அணிகலன் தோகை அன்புசால்
என்னுழை நண்பினால் ஏற்று, நின்னெழில்
பொன்னுற மறைவினிற் புனைதி யாலென[1]

இன்பப் புரட்சியின் மொழிபெயர்ப்புப் பகுதி

சர்: கொடிய காரியமென்று தெரியாமல் சொல்கிறாய்; சாகசக்காரனிடந்தான் லக்ஷ்மீ கடாக்ஷம் நிரம்பியிருக்கும்.

மத: நல்லது; அந்தத் திருவின் அருளைத் திருடியோ,கொள்ளை யடித்தோ சம்பாதிக்க வில்லையே?

சர்: மீண்டும் கூறுகிறேன் கேள்; இந்தச் சர்விலகன், மலர் களோடு குலுங்கும் கொடிபோன்று ஆபரணங்களோடு விளங் கும் ஸ்த்ரீயிடம் கொள்ளையடிக்க மாட்டான். வேள்விக்காகச் சேமித்து வைத்திருக்கும் வேதியன் பொருளையும் கவரமாட் டான்; செய்யத் தகாததை இவன் செய்யவே மாட்டான். ஆகையால் பயப்படாதே. வசந்த சேனைக்கு என்றே அளவு எடுத்துச் செய்ததைப் போன்ற ஆபரணம் தருகிறேன். அதனைக் கொடுத்துவிட்டு விடுதலை பெற்றுக் கொண்டுவா[2].

மேற்காட்டிய பகுதியை நோக்கினால் பண்டிதமணியின் மொழிபெயர்ப்பில் உள்ள மொழிக் கடுமையும் வைத்திய நாதன் ஹநுமந்தராவ் மொழிபெயர்ப்பில் உள்ள நாடகத் தன்மையும் உணரலாம். நாடக நூல் தமிழில் இல்லை என்ற

---

1. பண்டிதமணி, மண்ணியல் சிறுதேர், சன்மார்க்கசபை, மேலைச்சிவபுரி, பக். 175

2. வைத்தியநாதன், ஹநுமந்தராவ், இன்பப் புரட்சி, (1957) அமுதநிலையம், சென்னை, பக். 65

குறையை வைத்தியநாதன், ஹநுமந்தராவ் இவர்களின் மொழிபெயர்ப்புப் போக்குமேயன்றிப் பண்டிதமணி அவர்களின் மொழிபெயர்ப்புப் போக்காது. பண்டிதமணி அவர்களின் மொழிபெயர்ப்பு புலமை வாய்ந்தவர்கள் படித்தற்குரியது. வைத்தியநாதன், ஹநுமந்தராவ் இவர்களின் மொழிபெயர்ப்பு, நடித்தற்கு உரிய வழக்கு நடை தழுவியது.

4. முத்ரா ராக்ஷஸம்

வடமொழியில் உள்ள நாடக நூல்களில் குறிப்பிடத்தக்கது முத்ரா ராக்ஷஸம். விசாகதத்தரால் இயற்றப்பட்ட இந் நாடகம் வடமொழி நாடக இலக்கண வரம்புகட்கு உட்பட்டது. இம்மூல நூலுக்கு மகாதேவ கவி எழுதிய உரை ஒன்றும் உண்டு. இந்நூலை முதன் முதலாகத் தமிழில் மொழி பெயர்த்திருப்பவர் திரு. இ. கே. நடேச சர்மா அவர்கள்.

அமைப்பு

இந்நூல் ஏறத்தாழ ஏழாயிரம் அகவல் அடிகளைக் கொண்ட செய்யுள் நாடக நூலாகவே இயற்றப்பெற்றுள்ளது. வஞ்சிப்பாக்களும் சிறுபான்மை இடம் பெற்றுள்ளன. கதை உறுப்பினர்களின் தகுதிக்கேற்றவாறுஅரசர், அமைச்சர் முதலியோர் பேச்சுக்கள் செந்தமிழிலும், ஒருசில அதிகாரிகள் பேச்சுக்கள் இடைப்பட்ட நிலையிலும் ஏவலர் கொலைஞர் முதலியோர் பேச்சுக்கள் வடமொழிப் பிராகிருத நடைபோலவே கொச்சைத் தமிழிலும் அமைந்து நிற்பது இந்நூலின் தனிசசிறப்பு.

கதை

பாடலிபுத்திரத்தை ஆண்ட நந்த மன்னர்களின் அந்தண அமைச்சன் இராட்சதன் அரசியல் சூழ்ச்சிகளில் பிருகஸ்பதிக்கு இணையானவன். இவனது சூழ்ச்சிகளைச் சாணக்கியன் முறியடித்துச் சந்திரகுப்தனை அரியணை ஏற்றிய நிகழ்ச்சியை மையமாக வைத்துப் புனையப் பெற்றது இவ்வரலாற்று நாடகம்.

இது வடமொழி மரபு கெடாமலும் மூல நூலின் சுவை குன்றாமலும் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. உரை நடையில் இந்நூலைத் தமிழாக்கியவர் பலர். ஆனால், செய்யுள் நடையில் இதனைத் தமிழாக்கிய ஆசிரியரின் திறமை பாராட்டத் தக்கது. நடையழகும் கற்பனை வளமும் சொல்லாட்சியும் மூலநூலுக்கு இணையானவை எனக்கூறும் அளவுக்குச் சிறப்பாக அமைந்திருக்கின்றன. குடிலன் என்ற பெயரால் கௌடில்யனாகியசாணக்கியனை ஆசிரியர்குறிப்பது நிறைவாகத் தோன்றுகிறது. பழங்கால நாடக நூலாதலின் நடை சற்றுப் புலவர் தமிழில் அமைந்துள்ளதில் வியப்பொன்றுமில்லை. மனோன்மணியம் போன்று தமிழன்னைக்குப் பூட்டப்பெற்ற அணிகலன்களில் இதுவும் ஒன்று.

மற்றொரு மொழி பெயர்ப்பு

அ. வைத்தியநாதன், பி. ஹநுமந்தராவ் என்னும் இருவரால் எழுதப்பட்ட "சந்திரகுப்தன்" என்ற வரலாற்று நாடகம், தமிழ்ப் புத்தகாலயப் பதிப்பாக வெளிவந்துள்ளது. இதுவும் முத்திரா ராக்ஷஸத்தின் மொழிபெயர்ப்பே. வரலாற்று அரசியல் செய்தியை அடிப்படையாகக் கொண்டு முத்திரா ராக்ஷஸத்தை முற்றிலும் தழுவி இந்நாடகம் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. வடமொழி மூல நூலில் உள்ள உரையாடல்களே கூடுமான வரையில் இந்நாடகத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

மூல நூல் ஆசிரியர் விசாகதத்தர் எழுதியுள்ள கதை அமைப்பும், போக்கும் சிக்கலானவை. ஆகவே, இந்நூலில் அச் சிக்கலை நீக்க ஓர் உத்தியைக் கையாண்டிருக்கின்றனர் இவ்வாசிரியர்கள். விசாகதத்தர் வாயிலாக விளக்கப்பெறும் கதை நிகழ்ச்சியை இந்நூலில் நாடகக் காட்சிகளாகவே அமைத்திருக்கின்றார்கள். பாத்திரப் பெயர்கள் பெரும்பாலும் முதல் நூலைத் தழுவியே அமைந்துள்ளன. எனினும் ஆசிரியர்களின் கற்பனைப் படைப்புகளும் சில இடங்களில் இந்நூலில் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. பாடல்கள் மிக மிக எளிமையானவை.

தமிழ்நடை நல்ல கருத்துக்களோடு, சுவை தரும் வகையில் எழுதப்பட்டிருக்கிறது.

5. ஸ்ரீஜய தேவ விஜயம்

நந்தி வாத்தியங்களில் இசைக்க ஏற்ற காவியம் என்றும், சிருங்கார காவியம் என்றும் அறிஞர்களால் புகழப்பட்ட கீத கோவிந்தத்தை இயற்றியவர் ஜயதேவர். இவர் கி. பி. 12ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் வாழ்ந்தவர் என்பது ஆராய்ச்சியாளர் துணிபு. இவருடைய வரலாறு சந்திரதத்தர்என்பவரால் எழுதப்பட்ட 'பக்தமாலா' என்ற வடமொழி நூலில், மூன்று சருக்கங்களில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. மராத்தி மொழியில் வெளிவந்த 'பக்தவிஜயம்' என்ற நூலிலும், நாட்டில் நிலவிவரும் செவிவழிக் கதைகளிலும் இவரது வரலாறு சிற்சில மாறுபாடுகளுடன் காணப்படுகிறது. இவற்றுள் 'பக்தமாலாவை" ஆதாரமாகக் கொண்டு திரு. கொ. நா. சீனுவாசன் அவர்கள் ஸ்ரீ ஜயதேவரது வரலாற்றை நாடகமாகத் தமிழில் எழுதியிருக்கிறார். இந்நூல் மொழிபெயர்ப்பும் அன்று, தழுவலும் அன்று. வடமொழிக் கதையை ஆதாரமாக வைத்துத் தமிழில் எழுதப்பட்ட நாடக நூல்.

ஜயதேவர் கிந்து பீலவத்தில் பிறந்து, பெரும்பகுதி க்ஷேத்திரத்திலேயே வளர்ந்து இறுதிக் காலத்தை விக்கிரமபுரியில் கழித்ததாக இந்நாடக நூல் கூறுகிறது. சாத்விகராயன் என்ற மன்னன் விக்கிரம புரியை ஆண்டதாக இங்கே கூறப்படுகிறான். கவிமித்ரன், காமினிகாந்தன், ஹரிமான பெண் ஆகிய மூவர் கற்பனைப் பாத்திரங்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். சோமதேவன், வாமதேவன் இருவரும் நகைச் சுவைப் பாத்திரங்கள்.

கீதகோவிந்தம் பாடிய நிகழ்ச்சி சுவைபட எழுதப்பட்டுள்ளது. தமிழில் நடிக்கவும் படிக்கவும் ஏற்ற நாடகம்.

6. ஸ்வப்பன வாசவதத்தம்

பாஸ மகாகவி வடமொழி இலக்கியத்தில் அழியா இடம் பெற்று விளங்குபவர். பதின்மூன்று நாடகங்கள் இவரால் எழுதப்பட்டன. அவற்றுள் முதன்மை பெற்றிருப்பது ஸ்வப்பன வாசவதத்தம் என்னும் நாடகம். கிழக்கு நாடுகளில் தோன்றிய முதல் சிருங்கார நாடகம் என வடமொழி அறிஞர் கள் இதனைப் பாராட்டியுள்ளனர். திறனாய்வாளர்கள் பாஸ நாடகங்கள் எல்லாவற்றையும் திறனாய்வு என்னும் நெருப்பில் போட்டார்கள். ஸ்வப்பன வாசவதத்தம் மட்டும் வெந்துபோகவில்லை என்று ராஜசேகரன் என்னும் அறிஞர் கூறியிருப்பதொன்றே இதன் பெருமை விளக்கப் போதிய சான் றாகும். இத்தகைய சிறப்பான நாடகத்தை அழகான எளிய தமிழில் திரு ஜி. ஹரிஹர சாஸ்திரியார் மொழிபெயர்த் திருக்கிறார்.

அமைச்சன் யௌகந்தராயணன், உதயணன் வாசவதத்தை மேல் கொண்டுள்ள பெரும் மோகத்தைச் சற்று மறந்திருந்தால் இழந்த நாட்டை மீண்டும் பெறலாம் என்ற எண்ணத்தோடு அவளைத் தீயில் எரித்துவிட்டதாகக் காட்டித் தானும் மறைந்து விடுகிறான். உதயணன் மிகவும் வருந்துகிறான். அவன் பதுமாவதியை மணக்க நேரிடுகின்றது. பதுமாவதியின் அரண்மனையில் உதயணன் துயிலும்போது வாசவதத்தையை நினைந்து வாய் பிதற்றுகிறான். அங்கு வந்த வாசவத்தை அவ்விடம் விட்டு அகலும் போது உதயணன் பார்த்துவிடு கின்றான். பின்னர் யௌகந்தராயணனும் வெளிப்படவே முடிவு இன்பமாக அமைகிறது.

படிக்கும் நாடகமேயன்றி நடிப்பதற்கு ஏற்றமுறையில் அமையவில்லை.

7. பிரதிமா

பாஸ மகாகவியால் எழுதப்பட்ட பதின்மூன்று நாடகங் களில் இராமாயணத்தைத் தழுவி எழுதப்பட்டவை இரண்டு.

அவற்றுள் ஒன்று 'பிரதிமா' நாடகம். பிரதிமா என்றால் பதுமை. கைகேயியின் சூழ்வினையால் இராமன் காட்டிற்குச் சென்ற பொழுது கேகய நாட்டிலிருந்து திரும்பி வரும் பரதன் 'பிரதிமா' மண்டபத்தில் இறந்த தன் முன்னோர்களின் பதுமைகளைக் கண்டு வருகிறான். அவ்வரிசையில் இறுதியாகத் தன் தந்தையின் பதுமையைக் கண்டு திடுக்கிட்டு, நடந்த நிகழ்ச்சிகளை வினவி அறிகிறான். இதனால் இந்நாடகம் பிரதிமா எனப் பெயர் பெற்றுள்ளது.

அயோத்தியா காண்டத்திலும் ஆரணிய காண்டத்திலும் வான்மீகி முனிவர் கூறும் செய்திகளைச் சுவைக்குத் தக்கவாறு சிறிது மாற்றிப் புதுக் கற்பனைகளையும் சேர்த்து அழகுற நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார்.

இந்நாடகம் ஜி. ஹரிஹர சாஸ்திரியாரால் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. மூலநூலை அடிக்கு அடி ஒற்றி அப்படியே மொழியாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது. இதனால் மூலக் கதை ஆசிரியரை மொழிபெயர்ப்பிலும் நாம் காண முடிகிறது.

நடையில் வடமொழிச் சொற்கள் ஏராளமாகக் கையாளப் பட்டுள்ளன.

8. மூன்று மங்கையர்

பாரத நாட்டின் இலக்கியச் செல்வங்களுள் அறிஞரின் பாராட்டைப் பெற்றுள்ளது வடமொழியில் பட்டபாணர் இயற்றிய காதம்பரி என்னும் நூல். காவியத்தின் சுவையை அனுபவிப்பவர், உணவு உண்பதையும் மறந்து விடுவர் என்பர் வடமொழியாளர்.

வடமொழியில் உரைநடைக் காப்பியமாக எழுதப்பட்ட இந்நூல், சிக்கலான கதையமைப்பை உடையது. அடுத்தடுத்து மூன்று பிறவிகளில் நிகழும் வரலாறுகளைக் கூறுவது. குணாட்

டியர் என்னும் மகாகவி பைசாசமொழியில் எழுதிய பிருஹத் கதையில் உள்ள 'மகரந்தி', 'கோபாக்யானம்' என்ற கதையை அப்படியே வடமொழியில் காதம்பரி என்ற நூலாகப் பட்ட பாணர் எழுதினார் என்பர்.

பின்னல்கள் பல அமைந்த இக்கதையை ஒருவாறு பிரித்து வகுத்துத் தமிழில் நாடகமாக அமைத்திருக்கின்றார்கள், திரு. ஹநுமந்தராவ். வி. ஸ்ரீநிவாசசாஸ்திரி என்னும் இரட்டையர்கள். மூல நூலில் காதம்பரி, மகாசுவேதை, தரளிகை என்ற மூவர் இன்றியமையாப் பாத்திரங்களாக உள்ளமையால் இத் தமிழ் நாடகம் மூன்று மங்கையர் என்ற பெயர் சூட்டப் பட்டுள்ளது. மூலநூலின் சுவை கெடாமல் இந் நாடகம் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கின்றது. புராண நாடகம் ஒன்றைப் படிப்பது போன்ற உணர்வு உண்டாகின்றது.

படிப்பதற்கும் நடிப்பதற்கும் ஏற்ற நாடகம் இது. சென்னையில் இந் நாடகம் மயிலை ரசிக ரஞ்சனி சபை முதலிய இடங்களில் நடிக்கப்பட்டு அறிஞர்களின் பாராட்டைப் பெற்றுள்ளது.

தெலுங்கு மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்
கன்யாசுல்கம்

தெலுங்கில் புகழ்பெற்ற கவிஞரும் மறுமலர்ச்சி எழுத்தாளரும் ஆகிய 'குரஜாட அப்பாராவ்' எழுதிய நாடக நூல் கன்யாசுல்கம். இந் நாடகம் தெலுங்கு இலக்கிய வரலாற்றில் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. கி. பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் மலிந்து கிடந்த மூட நம்பிக்கைகளையும் அர்த்தமற்ற ஆசாரங்களையும் கண்டித்து நகைச்சுவை ததும்பும்படியும், சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் மக்கள் நெஞ்சத்தில் பதியும் படியும் மிக அழகாக இந் நாடகத்தை உருவாக்கியிருக்கின்றார் ஆசிரியர்.

இதனைத் தமிழ்ப்படுத்தியவர் மு. கு. ஜகந்நாதராஜா அவர்கள். இதில் கையாளப்பட்டுள்ள தமிழ்நடை மற்ற தமிழ் நூல்களின் நடைக்கு மாறானது. கொச்சைச் சொற்கள் மலிந்தது. காரணம் மூல நூலாசிரியர் கொச்சை மொழியில் தம் நூலை அமைத்திருப்பதுதான்.

தமிழ் நாட்டிற்குப் பாரதியார் போன்று, தெலுங்கு நாட்டிற்கு அப்பாராவ் போற்றப்படுகின்றார். மக்கள் மொழியிலேயே இலக்கியத்தைப் படைக்க முடியுமென்பதைக் காட்டவே இவர் கொச்சைத் தெலுங்கில் இந்நாடகத்தை எழுதினார்.

கிழவர்களுக்கு இளங்குமரிகளைக் கட்டிக் கொடுக்கும் இளமை மணக் கொடுமை, மணமாகப் போகும் பெண்களை விலைமாடுகள் போல விலைபேசிக், கன்யாசுல்கம் (பெண்களுக்கு விலையாகத் தரப்படும் பணம்) தரும் வழக்கம், விதவை மணத்தை ஆதரிக்கும் கருத்துக்கள் முதலியன இந்நூலில் வற்புறுத்தப்படுகின்றன.

இது மிகச் சிறந்த சீர்திருத்த நாடகம். உலகப் பேரிலக்கியங்களில் ஒன்றாகக் கருதும் நிலையை அடைந்து கொண்டிருக்கிறது. யுனெஸ்கோ நிறுவனத்தார் பிரஞ்சு மொழியில் மொழி பெயர்க்கின்றனர். வட்டார வழக்கில் நாடகங்கள் தோன்றுவதுண்டு. அவ்வகையைச் சார்ந்தது இது. வட்டார மொழி நாடகங்கள் காலத்தை வென்று நிற்காது என்று கருதுவார்களும் உண்டு. இந் நாடகங்களைப் பற்றி டாக்டர் மு. வ. அவர்கள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

''தேவையானபோது தேவையான அளவிற்குப் பேச்சு மொழியைக் கையாண்ட நாடகங்களே வெற்றி பெற்றன. முழுதும் இலக்கிய நடையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களும் வெற்றி பெறவில்லை; முழுதும் பேச்சு மொழியில் அமைந்த நாடகங்களும் நீண்ட காலம் வாழ்வதில்லை''.

மலையாள மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

1. கூட்டுப்பண்ணை

இடசேரி கோவிந்தன் நாயர் என்பவரால் எழுதப்பட்ட "கூட்டுக்கிருஷி" என்ற மலையாள நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பே இந்நூல். தமிழாக்கம் செய்திருப்பவர் திரு. ரா. சௌரிராஜன் அவர்கள். அபூபக்கர் என்பவர் ஒரு நல்ல வயோதிக முஸ்லீம் உழவர். அவர் ஒரு இந்து நிலக்கிழாரின் நிலங்களைப் பயிரிடும் குத்தகையாளராக இருந்து வந்தார். பிறகு சில சூழ்நிலைகள் காரணமாகத் தாம் பயிரிட்டு வந்த குத்தகை நிலங்களிலிருந்து வெளியேற்றப்படுகிறார். இதன் விளைவாக நீதிமன்ற வழக்குகளும், மனத்தாங்கலும் நீடிக் கின்றன.

இளம் சந்ததியாரிடம் குடும்பப் பொறுப்பு வந்ததும் அவர்கள் அபூபக்கரையும் தம்மோடு உள்ள உழவர்களையும் சேர்த்துக் கொண்டு கூட்டுப் பண்ணை முறையில் விவசாயம் செய்யத் தொடங்குகின்றனர். மனத்தாங்கல்கட்கிடையே ஒற்றுமையும் ஊடுருவி வளர்கிறது. பண்ணைக்காரரும் பண்ணையாரும் ஒன்றாகக் கூடிப் பாடுபடும் புதுமை, பலருக்கு வியப்பூட்டுகிறது. முதலாளியான சுகுமாரனுக்கும், அபூபக்கர் மகள் ஆய்ஷாவுக்கும் இடையே மதவேற்றுமையும் கடந்து காதல் மலர்கிறது.

இந் நிகழ்ச்சிகளை வைத்து அழகாகப் பின்னப்பட்டுள்ள நாடகந்தான் கூட்டுப்பண்ணை. வர்க்கப் போராட்டமே இந் நாடகத்தின் மூலக் கரு. வர்க்கப் போராட்டம் மட்டுமன்றி, இந்து முஸ்லீம் போராட்டம், ஏழை பணக்காரர் போராட்டம், பிற்போக்கு முற்போக்கு சக்திகளின் போராட்டம் ஆகிய பல போராட்டங்கள் இந்நூலில் அழகாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. தமிழ் நாடகங்களில் இத்தகைய கரு அருகியே காணப்படு கின்றது.

நம் நாட்டுப் பண்ணை வீடுகளில் காணப்படும் அதிகாரப் போக்கு, அச்சுறுத்தல், அதனால் விளையும் மனச்சோர்வு,

ஒதுங்கி வாழும் மனப்பான்மை, அர்த்தமற்ற உயர்வு மனப்பான்மை ஆகிய இவற்றை இந்நூல் எழிலுற எடுத்துக்காட்டுகிறது. ஆண்டவனே இனிமேலே இதற்கு என்ன வழி? என நாடகம் முடிகிறது. ஆவலைத் தூண்டிவிட்டு, சிந்தனைக்கு விருந்தாக அமைந்து நாடகம் முடிக்கப்படுகிறது. மொழிபெயர்ப்பாசிரியர் கையாண்டுள்ள தமிழ்நடை எளிமையாகவும், உயிர் நிரம்பியதாகவும் அமைந்திருக்கிறது. உணர்ச்சிகளைக் காட்டும் வகையில் மூல ஆசிரியன் உள்ளத்தையே சில இடங்களில் இவர் தொட்டிருக்கிறார் எனலாம். "நாம் மனிதர்களை நம்பித்தானம்மா வாழ வேண்டும். கண்ணுக்கு எதிரே இருக்கிற மனிதனை நம்பாதவன் கண்ணுக்குப் புலப்படாத ஆண்டவனிடம் நம்பிக்கை வைக்கமுடியுமா?" இதுபோன்ற பகுத்தறிவு உரையாடல்கள் பல இடங்களில் அமைந்திருக்கின்றன. மூல நூலின் சுவை குன்றாமல் கருத்துக்களை வேறு மொழியில் மொழிபெயர்ப்பது கடினமான பணி. இம் முயற்சியில் ஆசிரியர் வெற்றி பெற்றுவிட்டார் என்றே கூறலாம்.

நூலின் சில இடங்களில் உரைநடை அமைப்புக் குறையிருந்தும் கொச்சைச் சொற்கள் மலிந்திருந்தும் நாடகம் நெஞ்சில் நிற்பதற்குக் காரணம், கதையின் கருவும் நாடகக் காட்சிகளை நூலாசிரியர் அமைத்துச் செல்லும் சிறப்புமே யாகும். கேரளமாநிலத்தில் பிறந்துள்ள பொதுவுடைமைக் கொள்கையின் அடிப்படையில் பூத்த இலக்கியமாக இருந்தாலும் இத்தகைய இலக்கியங்கள் பல இங்கும் தோன்றின் அவை தமிழ் நாடக இலக்கியங்களுக்கு ஊட்டமாக அமையும் என்பது திண்ணம்.

2. மனிதன்

மனுஷ்யன் என்ற பெயரோடு முதுகுளம் இராகவன் பிள்ளை அவர்களால் எழுதப்பெற்ற மலையாள நாடகம் ஒன்று மேடைகளில் நடிக்கப்பட்டு வந்தது. இதன் கதையமைப்பை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு ஏனைய நிகழ்ச்சிகளைத் தமிழ்ப்பண்பாட்டிற்கு ஒத்தவண்ணம் மாற்றி ஒழுங்கு

படுத்தி 'மனிதன்' என்ற பெயருடன் இந் நாடகம் மேடையில் அரங்கேறியது மட்டுமன்றித் தமிழில் நூல் வடிவிலும் வந்துள்ளது. இது முழுக்க முழுக்க மொழிபெயர்ப்பன்று. தழுவல் நாடகவகையாகும். பா. ஆதிமூலம், நா. சோமசுந்தரம் இருவரும் இதனை எழுதியிருக்கிறார்கள். டி. கே எஸ். சகோதரர்களின் தூண்டுதலால் இந்நாடகம் தமிழுக்குக் கிடைத்தது.

மலையாள மொழி "மனுஷ்ய'வில் உள்ள குறைபாடுகளை நீக்கி இந்நாடகம் எழுதப்பட்டிருப்பது இதன் சிறப்பாகும். 'மன்னிப்பவனே மனிதன்', 'கற்பை இழந்த பெண்ணாயினும் அவள் திருந்திய போது மன்னிப்பதே கணவனின் பண்பு' என்ற சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைக் கொண்டது இந்நாடகம். சற்றுச் சீரணிக்க முடியாத கருத்துக்களைக் கொண்ட இந் நாடகம் நாடக வரலாற்றில் ஓர் திருப்பு மையத்தை ஏற்படுத்தியது. இது அரங்கேறிய போது தமிழ் நாட்டில் சில இடங்களில் கண்டனங்கள் எழுந்தன. எனினும் பத்திரிகைகளாலும் சீர்திருத்த அறிஞர்களாலும் 'உயர்ந்த நாடகம்' எனப் பின்னர் ஒருமுகமாக இது பாராட்டப்பட்டது.

நாடக முடிவு துன்பியல் எனினும் பெண்குலத்துக்கே சிறப்பளிக்கிறது. புரட்சி கரமான கருவினை (plot) எடுத்துக் கொள்ள இந் நாடகம் வழிகோலுகிறது.

3. அடிமை

மலையாள நாடக அரங்குகளுக்கு அண்மைக் காலத்தில் ஓர் புத்துணர்ச்சி ஏற்பட்டிருக்கின்றது. புதுமையான கருத்துக்களையும், சீர்திருத்தக் கருத்துக்களையும் கொண்ட நல்ல நாடகங்கள் பல அம்மொழியில் எழுதப்பட்டு வருகின்றன. அந் நாடகங்கள் பல மேடைகளில் நடிக்கப்பட்டுப் பெரும்பான்மையான ஆதரவையும் பாராட்டுகளையும் பெற்றுள்ளன. இத்தகைய மலையாள மொழி நாடகங்களில் எண்மர் எழுதிய சமுதாய நாடகங்கள் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பெற்று அவ்வை நூலக வெளியீடாகத் தென்மொழி புத்தக டிரஸ்டின்

ஆதரவில் வெளிவந்துள்ளன. இந் நாடகங்களைத் தொகுத்தவர் குட்டிப்புழா கிருஷ்ணப்பிள்ளை. மொழி பெயர்த்தவர் திரு. பி. ஆதிமூலம் ஆவர். இத் தொகுப்பில் முதல் நாடகம் 'அடிமை'; ஆதலால் தொகுப்பிற்கும் அடிமை என்றே பெயர் தந்திருக்கின்றனர். கேரளத்தின் பெயர் பெற்ற முன்னணி நாடக எழுத்தாளராகிய செறுகாடு, இந் நாடகத்தை எழுதியிருக்கின்றார். மலையாள நாட்டில் அன்றாடம் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளை வைத்துப் பின்னப்பட்டிருக்கும் சமூக சித்திரம் இது. பெண்ணாய்ப் பிறந்தவர்கள் பலவகைகளிலும் அடிமையாக வாழ வேண்டியுள்ள சமூக நிலையை இது படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது.

இரண்டாவது நாடகம் 'கட்டுகள்' அல்லது 'பந்தங்கள்'. இதனை எழுதியவர் எஸ். இராமகிருஷ்ணன், எம். ஏ. மேனாட்டு நாடக ஆசிரியர் இப்சனைப் பின்பற்றி மலையாளக் கலை அரங்குகளில் புத்துணர்ச்சி எழச் செய்தவர் இவ்வாசிரியர். சமுதாயத்திலும் குடும்ப வாழ்க்கைகளிலும் உள்ள குறைகளை இந்நாடகம் காட்டுகிறது.

'என்றாலும் தீரவில்லை வாடகை பாக்கி' என்ற நாடகம் திரு. உரூபு அவர்களால் எழுதப்பட்டது. நகைச்சுவை கலந்த இந்நாடகம், தீரவே தீராத வாடகை பாக்கி மூலம் எழுந்த காதல் உணர்ச்சியை அழகாக உணர்த்திக் காட்டுகிறது.

எடசேரி கோவிந்தன் நாயரை அறியாத நாடக மேடைகள் கேரள நாட்டில் இல்லை எனலாம். 'கூட்டுக்கிருஷி' வாயிலாகப் புகழ்பெற்ற அவர் 'பேஷான திருமணம்' என்ற நாடகத்தை இத்தொகுப்பில் எழுதியிருக்கின்றார். சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் வழக்கம்போல் இதில் இடம் பெற்றுள்ளன.

ஐந்தாவது நாடகமாகிய 'சொப்பன மேகலை' திரு டி. என். அவர்களால் எழுதப்பட்டது இவரால் எழுதப்பட்ட ஓரங்க நாடகங்கள் பல, கல்லூரிகளிலும் பாடசாலைகளிலும்

நடிக்கப்பட்டுள்ளன. வானொலி நாடகத் தயாரிப்பிலும் சிறந்தவர் இவர். நல்ல நடிகராகவும் புகழ் பெற்றவர். பதுமை ஒன்று தன் கதையைக் கூறுவதுபோல் அமைக்கப்பட்ட இந் நாடகம் மனம் பொருந்தாமல் கிழவர்கட்கு வாழ்க்கைப்படும் இளம் பெண்களின் மனவேதனையை எடுத்துக் காட்டுகிறது. கதையின் அமைப்பு நெஞ்சைத் தொடுகிறது.

வி. ஜே. தோமர்ஸ் அவர்களால் எழுதப்பட்டது.'சாலோமி' என்ற நாடகம். பைபிள் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகங்கள் எழுதுவதில் இவர் வல்லவர். நாடகம் எழுதுவது மட்டுமன்றி நாடகங்களைப் பொறுப்போடு நடத்த வும் திறனாயவும் கூடிய வல்லமை இவருக்கு உண்டு. பெண் களில் இருந்து பிறந்தவரில் யோவானைக் காட்டிலும் சிறந்த வர் யாருமில்லை என்ற முடிவோடு யோவானது பெருமை களை விளக்குகின்றது இந் நாடகம்.

ஏழாவது நாடகமாகிய 'தாஜமஹால்' மலையாற்றார் இராமகிருஷ்ணன் அவர்களால் எழுதப்பட்டது. அரசாங்கத்தில் மாஜிஸ்ட்ரேட்டாகப் பணிபுரிந்த இவர், பல ஓரங்க நாடகங் களும் வானொலி நாடகங்களும் எழுதியிருக்கின்றார்.

தாஜ்மஹாலைப் பற்றிய புரட்சிகரமான கற்பனை ஒன்றை உருவாக்கிப் புனையப்பட்டுள்ளது இந்நாடகம். மும்தாஜுக் காகத் தான் கட்டிய தாஜ்மஹாலுக்கு பிரார்த்தனை செய்யப் போகும் ஷாஜஹான் புதிய உண்மை ஒன்றை உணர்கிறார். தன் அண்ணனாகிய குர்ரத்தின் காதலி 'பலிமா' அங்கே அடக்கம் செய்யப்பட்டதாக அவர் அறியும்போது திகைப்பும், அவள் கதையைக் கேட்டதும் இரக்க உணர்வும் அவர் உள்ளத் தில் எழுகின்றன. காதலின் தியாகம் சிறந்த முறையில் இந் நாடகத்தில் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

எட்டாவது நாடகம், 'ஏகாதசி மகாத்மியம்' என்பது. திக்கோடியன் அவர்களால் தீட்டப்பட்டது. நகைச்சுவையைக் கையாளுவதில் மிக்க திறமையுள்ளவர் இவர் என்பதை இந்

நாடகம் தெளிவாக்குகின்றது. மக்கள் வாழ்க்கையில் மிக முக்கியமாக இடம் பெறும் கருத்துக்களை, அவற்றின் தன்மையும் மதிப்பும் கெடாமல் இந்நாடகத்தில் உணர்த்துகின்றார்.

இத்தொகுப்பின் மூலம் மலையாள நாடக ஆசிரியர்களையும் அம்மொழியின் நாடகக் கருத்துக்களையும் உணர ஓர் அளவுகோல் பெறுகின்றோம். ஓரங்க நாடகங்களானாலும் வெறும் கோமாளித்தனமான போக்காக இல்லாமல் செறிவுடன் இந் நாடகங்கள் திகழ்கின்றன.

கன்னட மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்

ஆண்டுவிழா

ஔவை நூலகத்தினர் சிறந்த கன்னட நாடக ஆசிரியர்கள் அறுவர் எழுதியுள்ள ஓரங்க நாடகங்கள் ஆறினைத் தமிழில் மொழிபெயர்த்து 'ஆண்டு விழா' என்ற பெயருடன் வெளியிட்டிருக்கின்றனர். ஸ்ரீரங்கா, நா. கஸ்தூரி இருவரும் தொகுத்ததைத் தமிழில் ஹேமாஆனந்ததீர்த்தன் மொழியாக்கம் செய்திருக்கின்றார்.

எளிமை என்ற போர்வையில் அளவற்ற கொச்சை வழக்குச் சொற்களும் எண்ண முடியாத பிறமொழிச் சொற்களும் வாரி இறைக்கப்பட்டிருப்பது இந்நூலின் குறை. இந்நாடகத்தில் கையாளப்பட்டுள்ள நடை, தமிழ் வளர்ச்சிக்கு எவ்வளவு தூரம் உதவும் என்பது கூற முடியாது. நடையைப் பொருட்படுத்தாதவர்களுக்குப் பொழுது போக்கிற்காகப் படிக்கவும் நடிக்கவும் ஏற்ற நாடகம் இது எனலாம்.

வங்காள மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்

நூர்ஜஹான்

நூர்ஜஹான் நாடகம் வங்க நாட்டுக் கவிஞர் பாபு துவிஜேந்திரலால்ராய் எழுதியுள்ள நாடக நூல்களில் சிறந்த

தெனப் பாராட்டப் பெற்றதாகும். இதனைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்திருப்பவர் திரு. ப. கி. விஜயராகவன்.

ஷேர்கானின் மனைவியாக இருந்து முகலாயச் சக்கரவர்த்தி ஜஹாங்கீரின் பட்டத்தரசியாகி அரசின் நிர்வாகப் பொறுப்பை ஏற்று, இந்திய சாம்ராஜ்யத்தையே ஆட்டிவைத்த நூர்ஜஹானின் வரலாறு நாடறிந்தது. இந்நாடகத்தில் நூர்ஜஹானின் அதிகார வெறி, ஜஹாங்கீரின் கேளிக்கை உலகம், மஹபத்கானின் வீரம், இந்து முஸ்லீம் ஒற்றுமைக் கருத்துக்கள் ஆகியவை தெளிவாகக் காட்டப்படுகின்றன. மூல நாடகம் போல அமைந்த இந்நூல் விறுவிறுப்பும் சுவையும் குன்றாமல் அமைந்திருக்கிறது.

மேடையில நடிக்கத் தக்க சிறந்த வரலாற்று நாடகம் இதுவாம்.

மராத்தி மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

துறந்த வாள்

விநாயக தாமோதர சாவர்க்கர் இந் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் எழுந்த விடுதலைப் போராட்டத்தில் பெரும் பங்கு கொண்டு பணியாற்றிய தியாகவீரர் ஆவார். தூய்மையான நாட்டுப் பற்றையும், விடுதலைக் கனலையும் நாட்டில் மூட்டிய பெருமை இவருக்கு உண்டு. இலக்கியத் துறையிலும் இவரது அறிவுத்திறம் சிறந்து விளங்கியது. மராத்தியில் இவர் எழுதியுள்ள 'சன்யஸ்தகட்க' என்ற நாடகம் தமிழில் 'துறந்த வாளாக' திரு. அபிநவம் ராஜேந்திரநாதன் அவர்களால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது.

புத்தர் பெருமானின் பிற்கால வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகள் சிலவற்றையும் அவரது அகிம்சைக் கொள்கையினால் நாட்டில் ஏற்பட்ட அரசியல் விளைவுகளையும் இந்நூல் சித்திரிக்கின்றது. பெருவீரனது திடமான நெஞ்சம், வீரமகளிரின் காதல்

வாழ்க்கை, பயனை எதிர்பாராமல் தம் கடமையை ஆற்றும் ஞானியின் மனத்தெளிவு, தீயோனது திருந்தா உள்ளம் ஆகியவை இந் நாடகத்தில் தெளிவாக்கப்படுகின்றன.

அகிம்சை நெறியைப் பின்பற்றித் துறவு பூண்டு அன்பைத் தழுவிக் கத்தியை அகற்றி மக்கள் வாழ்ந்து வந்தால், பிறப்பு, இறப்பு, மூப்பு, நோய், துன்பம் இவற்றினின்று விடுபடலாம் எனப் புத்தர்பிரான் போதித்தார். இதனைப் பின்பற்றி அசோகன் போன்ற மன்னர்களும் கூடப் பயன்பெற்றனர். சேனாதிபதி விக்ரமன் கூட இப்போதனையை ஏற்றுத் துறவு பூண்டு வாளையும் துறக்கிறான். ஆனால் இதை ஒரு வாய்ப் பாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டு எதிரிகள் படைபலத்தைப் பெருக்கி மக்களைத் தாக்கித் துன்புறுத்துகின்றார்கள்.

துறவு பூண்ட நாட்டில் வீரமும் நாட்டுப் பற்றும் அவிந்து கோழைத்தனம் மேலோங்கி நிற்கிறது. அந்நியர் வாளுக்கு அடிபணிய மறுத்த விக்ரமனின் மகன் வல்லபன் போர்புரிந்து பகைவரால் சிறைப்படுத்தப்படுகிறான். எதிரிகளிடமிருந்து நாட்டைக் காக்குமாறு மக்கள் விக்ரமனுக்கு வேண்டுகோள் விடுக்கிறார்கள். போர் முனையில் தன் அருமை மைந்தனும், மருகியும் வீரமரணம் அடைந்தது கண்டு விக்ரமன் மகிழ்ந்த போதிலும் அவனது துறவு உள்ளம் சூழ்நிலையை எண்ணிக் கொதிப்படைகிறது. அதில் ஒரு புரட்சியும் பூக்கின்றது.

எதிரியின் சேனைத்தலைவன் சண்டன், புத்தரையே இகழ்ந்து பேசி, அவர் தலையை வெட்ட வாளை ஓங்கி விடு கிறான். ஒருகணம் தாமதித்தால் பல தீமைகள் நேர்ந்திருக் கும். உள்ளத்தில் ஏற்பட்ட புரட்சியின் விளைவாக விக்ரமன் வாளை ஏந்துகிறான். தானைத்தலைவன் சண்டனையும் வெட்டி வீழ்த்துகிறான்.

''விக்ரமரே, நிர்வாணத்திற்குச் சமீபமாக வந்தும் அடையப் பெறாமல் இழந்து விட்டீரே'' என வருந்துகிறார் புத்தர். நாட்டினுடைய மானத்தையும் நலத்தையும் காப்பது போர்

வீரனுடைய வாள்தான்; அகிம்சையன்று" என்ற தன் கொள் கையையே அழுத்தமாக எடுத்துக் கூறுகிறான் விக்ரமன்.

"இந்தக் குற்றத்துக்காக எனக்கு நிர்வாணம் இல்லாமல் போனால், அத்தகைய நிர்வாணத்தை நான் எள்ளி நகையாடு கிறேன்" என அவன் கூறும் சொற்கள் நெஞ்சத்தைத் தொடு கின்றன.

இந்தி மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்
சந்திரகுப்தன்

இந்தி மொழியின் நாடகாசிரியர்களில் சிறந்த ஒருவர் "ஜயசங்கர் பிரசாத்". அம்மொழியில் அரிய பல நாவல்களும், ஒன்பது முழு நாடகங்களும் எழுதியவர் இவ்வாசிரியர். இவரது நாடகமாகிய 'சந்திரகுப்தன்' ஆர். சண்முகசுந்தரம் அவர் களால் தமிழாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

வடபுல நாடகங்களில் சிருங்கார ரசம் சிறப்பாக அமைந்து நிற்பதுண்டு. ஆனால்இந்நாடகத்தில் வீரம் முதன்மை யான சுவையாகத் தீட்டப்பட்டிருக்கிறது. சந்திரகுப்தனின் வீரம், சாணக்கியனது அரசியல் தந்திரம், அலெக்சாண்டரின் படையெடுப்பு, சுவாசினி போன்ற மங்கையரின் உள்ளத்து உணர்வுகள் ஆகியவை திறம்பட அமைந்துள்ளன. இவ் வரலாற்றுச் சித்திரத்தின் பெயர் 'சந்திரகுப்தன்' என இருப் பினும் சாணக்கியனே இதன் கதாநாயகனாகக் காட்டப் படுகிறான்.

பழிவாங்கும் பிராமணனாக மட்டுமன்றிச் சாணக்கியனை ஓர் அரசியல் சூழ்ச்சியில் வல்ல மேதையாகவும் சாதிமத வேறு பாடுகளைக் கடந்து நின்று உலக நன்மையை நாடுபவனாகவும் காட்டியிருப்பது இந்நூலின் தனிச் சிறப்பு.

இந்நூலில் வரும் பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் உயர்ந்த கருத்துக்களைக் கொண்டவை. இயற்கையிலேயே பிறவிக்

கலைஞராகவும், இசை மேதையாகவும் விளங்கியதால் மூல நூலாசிரியரின் கவிதைகள் தனிச்சிறப்புடன் விளங்குகின்றன.

நகைச்சுவை இன்மை இந்நாடகத்திற்கு ஓர் குறை சம்பவங்களும் சற்று நீண்டுள்ளன. சுவை குன்றாமல் மொழி பெயர்ப்பு அமைந்திருக்கிறது.

பிரெஞ்சு மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

1. சுகுமாரி

பிரஞ்சு மொழியில் புகழ் பெற்ற நாடகாசிரியர் மோலியர். இவர் கவிஞருமாவார். இக்கவிஞர் இயற்றிய நாடகம் ஒன்றைச் சுகுமாரி என்ற பெயருடன் தமிழில் மொழிபெயர்த்துள்ளார் திரு. ச. அய்யாசாமி.

கோவை அரசினர் கல்லூரி ஆண்டுவிழா ஒன்றில் நடிப்பதற்காகத் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகம் இது. தமிழ் நாட்டுப் பண்பாட்டிற்கேற்றவாறு பாத்திரங்களின் நடைஉடை பாவனைகளைச் சிறிது மாற்றி முதனூலைத் திருத்தி இந்நூல் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இதில் வரும் பாத்திரங்கள் அனைத்து நம் நாட்டவர் பெயர்களையே பெற்றிருக்கின்றன. அஞ்சனா தேவி, சுகுமாரி, உக்கிரசிம்மன் போன்ற பாத்திரங்கள் மனத்தில் பதியும் வண்ணம் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. தமிழக அரசு இனத்துக் கதை நாடகமொன்றைப் படிப்பது போலவே உள்ளது. பூசாரி உடுக்கடித்துப் பாடும் நாட்டுப் பாடலும் மற்ற பாடல்களும் பேச்சு வழக்குத் தமிழில் அமைந்திருக்கின்றன.

2. குமரியின் சபதம்

ஐரிஷ் நாட்டுக் கவிஞரான ஆஸ்கார்ஒயில்டு 1891-ல் "சலோமி" என்ற ஓற்றையங்க சோகநாடகத்தைப் பிரெஞ்சு மொழியில் எழுதினார். பாரிஸ் நாடக அரங்குகளில் பலரின்

பாராட்டுதலை இந்நாடகம் பெற்றது. இதனைப் பிரெஞ்சி லிருந்து ஆங்கிலத்தில் லார்டு ஆல்பிரட் டக்லஸ் என்பவர் மொழிபெயர்த்தார். அதன் சுவை குன்றாமல் 'குமரியின் சபதம்' என்ற பெயரில் எம். எல். சபரிராஜன் அவர்கள் தமிழாக்கம் செய்திருக்கின்றார்.

'சலோமி' என்ற பெண்ணின் நிகரற்ற அழகும், அரசனின் காமவெறியும், இராணியின் உள்ளப் புரட்சியும், பெண்மையின் ஆழ்ந்த அழகில் மதிமயங்கி அழியும் ஆண்களின் மனத்துடிப்பும் இந் நாடகத்தில் சூறாவளி வேகத்தில் காட்டப்படுகின்றன.

படிக்கவும், நடிக்கவும் ஏற்ற துன்பியல் நாடகம் இது. முடிவில் ஜோஹனானை முத்தமிட்டு, "உன் உதடுகள் கசக்கின் றன; இரத்தத்தினாலா? ஒருவேளை காதல் சுவையாக இருக் குமா? காதல் கசக்கும் என்று சொல்லுவார்கள்; அதனால் என்ன?" என சலோமி கூறுமிடம் சோகத்தின் சிகரத்தையே தொட்டு உள்ளத்தை அதிரவைக்கின்றது.

மூல நூலின் கருத்துக்களின் சுவை கெடாமல் எளிய சரள மான தமிழ் நடையில் எழுதப்பட்டுள்ளது. நாடகம் சிறியது; ஆனால் மின்னல்வேக நிகழ்ச்சிகள், கருத்துச் செறிவின் காரண மாக நீண்ட வசனங்கள் வருமிடங்கள் கூட அலுப்புத் தட்ட வில்லை.

இரஷ்ய மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

1. கிரெம்ளின் மணி ஒலிக்கிறது

நிக்கோலாய் பொகோடின் சோவியத் நாடக ஆசிரியர் களில் புகழ்பெற்று விளங்கியவர். இவர் இரஷ்ய நாட்டின் பொதுவுடைமைச் சிற்பியாகிய லெனினைப் பற்றி எழுதியுள்ள நாடகமே 'கிரெம்ளின் மணி ஒலிக்கிறது'. இந்நாடகத்தைத் தமிழில் ஆக்கியிருப்பவர் திரு. த. மணிமாறன் எம். ஏ.

இயந்திரத் துறையிலும் பொருளாதாரத் துறையிலும் பின் தங்கியிருந்த இரஷ்ய நாடு, தன் முன்னேற்றப் பணியில் ஆர்வத்தோடும் விரைவோடும் உறுதியாகப் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த 1941 ஆம் ஆண்டு காலச் சூழ்நிலையில் இந் நாடகம் எழுதப்பட்டது.

'கிரெம்ளின் மணி ஒலிக்கிறது' என்ற இந்நாடகம் இரஷ்ய நாட்டினை உருவாக்கிய அஞ்சா நெஞ்சமும் நேர்மையும் கொண்ட லெனினை ஒரு சிற்பியாக உருவாக்கிக் காட்டுகிறது. உலக மேதைகளில் ஒப்பற்ற தலைவரான லெனின், நாட்டில் இருள் சூழ்ந்து கிடந்த நேரத்தில், தன் ஆற்றலாலும் கற்பனைத் திறமையாலும் ஒளிமயமான எதிர்காலத்தை எண்ணிப் பல திட்டங்களை வகுத்து எல்லாத் தொழில்களும் வளர்வதற்கு அடிப்படையாக நாடு முழுவதும் மின்சார மயமாக்கும் பெருந்திட்டத்தை முன்வைத்து, அதனை நிறைவேற்ற நாட்டின் திறன் அனைத்தையும் பயன்படுத்தியதை இந்நாடகம் அழகாகச் சித்திரிக்கிறது. கற்பனைப் பாத்திரமாகவே நாடகத் தலைவர்கள் இல்லாமல் இத்தகைய வரலாற்று நாயகர்களும் நாடகத் தலைவர்களாக இருப்பதால் நாட்டுப் பற்று வளரும்.

மணிமாறன் அவர்கள் தமது தமிழாக்கத்துக்கு மறு மலர்ச்சித் தமிழ்நடையைக் கையாண்டிருக்கிறார்.

2. இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல்

இரஷ்ய மொழியில் 'கோகோல்' என்பவரால் எழுதப்பட்ட உலகப்புகழ் பெற்ற நாடகம் 'இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல்'.

1834இல் ஜார்நிக்கோலாஸ் காலத்தில் இந்நாடகம் எழுதப் பட்டது. அக் காலத்திய இரஷ்ய ஆட்சி முறையில் பயன்படுத் தப்பட்ட செயலை நிலைக்களனாக வைத்து நகைச்சுவை மலி யும் வண்ணம் இந் நாடகம் தீட்டப்பெற்றது.

அக்காலத்திய இரஷ்ய தணிக்கைமுறை கடுமையானது. எனவே கோகோல் இந்நாடகத்தை எழுதியதும் சுகோவோஸ்கி என்ற கவிஞர், அப்போது ஜாராக இருந்த முதலாம் நிகோலா ஸிடம் படித்துக் காட்ட அவர் இதை மிகவும் பாராட்டிய தோடு தணிக்கை அதிகாரிகளைப் பொருட்படுத்தாமல் இதைத் தமது நாடக அரங்கிலேயே நடிப்பதற்கும் ஏற்பாடு செய்து கொடுத்தார்.

நகைச்சுவையைக் காட்டுவது மட்டுமன்று; சிரிப்புக் கிடையே அலங்கோல நிலையையும் கண்டு மக்கள் வருந்த வேண்டும் என்பதே மூல ஆசிரியரின் இலட்சியம். அந்த இலட்சியத்திற்குக் குறை ஏற்படாதவாறு 'ஏதுலன்' இந் நாட கத்தைத் தமிழாக்கியுள்ளார். இந்நூலில் இரஷ்யப் பெயர்கள் அப்படியே தமிழில் தரப்பட்டுள்ளன.

மூல நாடகத்தின் சுவைகெடாமல் மொழிபெயர்க்கப் பட்டுள்ள இந் நாடகத்தில் பாத்திரங்கள் பேசும் வசனங்கள் பெரும்பாலும் நீண்டதாக உள்ளன. இப் பெரிய நாடகத்தில் பாடல் இல்லை. நூற்றுக்கு நூறு மூல நூலை அடியொற்றி இந்நூல் ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றது.

ருமேனிய மொழிபெயர்ப்பு நாடகம்

கடைசிச் செய்தி

ருமேனிய மொழியில் புகழ்பெற்ற நாடக ஆசிரியர் 'மைக்கேல் செபாஸ்டியன்' என்பவரால் எழுதப்பட்டது 'கடை சிச் செய்தி' என்னும் நாடகம். இதனையும் தமிழில் மொழி பெயர்த்திருப்பவர் 'ஏதுலன்'. எதையும் சாதிக்க வல்ல பெரிய வணிகன் புக்ஸன்; வதந்திகளையும் புரட்டுகளையும் கருவி களாக வைத்துக் கொண்டு பிறர்மீது பழி தூற்றிப் பணம் பறிக்கும் பத்திரிகை ஆசிரியன்; புக்ஸனின் கைப்பாவையாக ஆடிவரும் ஓர் அமைச்சன்; இவர்கள் நடுவில் நேர்மையே குறிக் கோளாகக் கொண்டு பணிபுரியும் ஒரு பேராசிரியர் - இவர்

களை மையமாக வைத்துப் பின்னப் பட்டிருக்கும் நகைச்சுவை நாடகம் இது.

இப் பேராசிரியர் தம்மை அறியாமலே அந்த வணிகனை யும் பத்திரிகையாசிரியனையும் ஆட்டிவைப்பது நாடகத்தின் மிகவும் சுவையான பகுதியாக அமைந்திருக்கின்றது. ஆசிரிய ரின் தமிழ் நடை, சிறப்பாக மூல ஆசிரியரின் கருத்துக்களை எடுத்துக் காட்டுகிறது. எளிய தமிழ்ச் சொற்கள் கையாளப் பட்டுள்ளன. ஆசிரியர் சில இடங்களில் மிக நீளமான சொற் றொடர்களைக் கையாண்டிருக்கின்றார்.

ஜெர்மன் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

1. அம்பு எய்த பழம்

நமது நாட்டில் இணையற்ற வில் வீரனாக விளங்கிய அர்ச்சுனனைப் போல 'வில்லியம் டெல்' என்னும் வீரன் சுவிட் ஸர்லாந்து நாட்டில் ஒப்பற்ற வில்லாளியாக விளங்கினான். இவனது கதை நாட்டு மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்று நீண்டகாலமாக வழங்கிவந்தது. இதனை 'அம்பு எய்த பழம்' என்ற பெயரில் ப. இராமசாமி அவர்கள் தமிழில் எழுதி யிருக்கிறார்கள்.

ஜெர்மானியக் கவிஞரும், நாடக ஆசிரியரும், தத்துவ ஞானியும் ஆகிய பிரடரிக் ஷில்லர் அவர்கள் இக்கதையைத் தமது ஜெர்மானிய மொழியில் 1804 இல் நாடகமாக எழுதி வெளியிட்டார். சுவிட்ஸர்லாந்தில் மட்டுமன்றி உலகம் எங் கும் பரவும் வகையில் இந்நாடகம், படிப்பதற்கும் நடிப்பதற் கும் ஏற்ற வகையில் சிறப்பாக அமைந்துவிட்டது.

சுமார் 660 ஆண்டுகட்கு முன் வில்லியம் டெல் காலத்தில் சுவிஸ்நாடு ஆஸ்திரிய ஆட்சியின் கொடிய பிடியில் சிக்கித் தவித்தது. பலவகைக் கொடுமைகட்கு ஆளான மக்கள் இறுதி யாகப் புரட்சி செய்து கொடுங்கோலாட்சியை ஒழித்தனர்.

இப் புரட்சி வெற்றிபெறக் காரணமாயிருந்தவன் ''வில்லியம் டெல்''. இரும்பு நெஞ்சமும் குன்றன்ன தோள்களும் குறி தவறாது அம்பெய்யும் வில்லாற்றலும் இவனுக்குத் தலைமை தேடித் தந்தன.

இவ்வரிய கதை நிகழ்ச்சியைக் கொண்டு எழுதப்பட்டது இந்நாடகம். எளிய நடையில் மொழிபெயர்ப்பு அமைந்திருக் கிறது. மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் என்றாலும் மேடையில் நடிப்பதற்கேற்ற நாடக அமைப்புடையதாக விளங்குகிறது.

2. காட்டுவாத்து

ஐரோப்பிய நாடகக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டவர் களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் நாடகப் பேராசிரியர் 'இப்சென்'. இவர் வெறும் பொழுது போக்குக் களியாட்டுக் கூடங்களாக இருந்துவந்த நாடக அரங்குகளைச் சீர்திருத்தி, மக்களுக்கு உணர்வூட்டும் கருத்துக்கூடங்களாக அமைத்த பெருமைக்கு உரியவர். கருத்தாழமும், கதை அழகும் கொண்ட இவரது நாடகங்கள் சென்ற நூறு ஆண்டுகளாக உலக நாடக அரங்கு களில் நடிக்கப்பட்டும், படிக்கப்பட்டும் வருகின்றன.

இளமையில் வறுமையினால் வாடி, கல்லூரியில் பயின்ற பின்னர் நாடகத்துறையில் புகுந்து அதில் பலவகைப்பொறுப் புக்களை ஏற்று இவர் பெற்ற அனுபவ அறிவு, இவரது நாட கங்களில் சுடர்விடுவதைக் காணலாம். இந்த நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த நாடகப் பேராசிரியர் பிராஸ்டெல்லோ 'ஷேக்ஸ் பியருக்குப் பின்னர் இப்செனுக்கே நான் முதலிடம் தரு கிறேன்' எனக் கூறுவர்.

இப்சென் தம் நாடகத்தில் அடிபட்டு விழ்ந்த காட்டு வாத்து ஒன்றை மையமாகக் கொண்டு, மனிதர்களின் சிக்க லான உணர்ச்சிகள் அனைத்தையும் ஒன்றாக இணைத்துப் பின்னி நாடகத்தை அமைத்திருக்கின்றார். இப்சென் இந்

நாடகத்தில் இலட்சியவாதியையும் எள்ளி நகையாடுவதாகத் தோன்றுகிறது.

கிரேகொர்ஸ்வெர்லி என்பவன் இன்ப மயமான உலகம் என்று பாவனை செய்து கொண்டு தன் சொந்த ஊருக்கு வருகிறான். மேல் பூச்சுக்கு அடியில் மறைந்து கிடக்கும் சுவையற்ற உண்மைகளையெல்லாம் அம்பலப்படுத்த உறுதி பூண்கின்றான். அவன் இலட்சியமான புதுவாழ்க்கையை மலரச் செய்வதற்கு மாறாக ஒரு சிறுமியை இறக்கச்செய்துவிடுகிறான். அச் செயல் மனத்தை ஈர்க்கிறது.

இந் நாடகத்தைத் துரை. அரங்கசாமி தமிழாக்கி இருக்கின்றார். மூல நூலாசிரியரின் கருத்தை உணர்த்தும் வகையில் மொழிபெயர்ப்பு அழகாக அமைந்துள்ளது. எளிய நடை. அழகிய பதிப்பாகச் சாகித்திய அகாதமியார் வெளியிட்டுள்ளார்கள்.

3. வாஸ்து

ஜெர்மானியக் கவிஞர் 'கதே' உலக இலக்கிய பிரம்மாக்களில் ஒப்புயர்வற்ற இடத்தைப் பெற்று நிற்பவர். ஜெர்மன் மொழியில் இவர் இயற்றியுள்ள காவியங்கள், நாவல்கள், நாடகங்கள் முதலியன இறவாப் புகழ் பெற்றன.

நீதி அலுவலராகப் பதினொரு ஆண்டுகள் வேலை செய்து ஓய்வு பெற்ற பின்னர் கதே தமது பிந்திய வாழ்நாளை இலக்கியப் பணிக்கே ஈடுபடுத்திக் கொண்டார். அப்போது அவர் படைத்த இலக்கியச் செல்வங்கள் எண்ணற்றவை. 1808–1831 ஆண்டுகளுக்கு இடையில் எழுதப்பட்ட வாஸ்து நாடகம் இரண்டு பாகங்களைக் கொண்டது. இவரால் இயற்றப்பட்ட புகழ்பெற்ற காவியம் 'வாஸ்து'; முதன்மை வாய்ந்த உலக மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் இந்நூல் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. மனிதனின் வெற்றிச் சக்தி ஒரு புறம்; அறிவு, அழகு, அதிகாரப் பெருமை ஆகியவற்றை விரும்பும் பேராசை

ஒருபுறம். இவற்றின் இடையே மனித வாழ்க்கையில் ஏற்படும் மோதல்களைச் சித்திரிக்கும் நாடகம் இந்நூல். இந்நூல் கவிதை அழகு நிறைந்தது; கருத்தாழம் உடையது; உலகம் முழுவதற்கும் பொருந்தத் தக்க உண்மைகளைக் கொண்டது.

கி. பி. 16ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்ததாகக் கூறப்படும் 'வாஸ்து' என்ற ஜெர்மானிய மந்திரவாதியைப் பற்றி இந்நூல் கூறுகின்றது. இவனைப் பற்றி வழங்கிய கதைகள், உரை நூல்கள், பாவைக்கூத்துக்கள் ஆகியவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஆசிரியர் இந் நாடகத்தை எழுதியிருக்கின்றார். தமிழ் மொழியிலுள்ள அரிச்சந்திர புராணத்தை இந்நூல் ஒத்திருக்கிறது. விண்ணுலகில்தான் கதை தொடங்குகின்றது.

'மனிதன் தெய்வத்தன்மை உடையவன்; இறைவனிடமிருந்து தோன்றி, திருவருள் ஆணைப்படி நடந்து, இறுதியில் இறைவனிடமே வந்து சேர்கிறான்' என்ற கருத்தே இந்நூலின் கருப்பொருள் என்பதை இதன் முன்னுரையாக உள்ள பரவெளிப் பாயிரத்தில் தெளிவுபடுத்துகிறார்.

இந்திரசபையில் வசிட்டரிடம் விசுவாமித்திரர் வஞ்சினம் கூறியது போன்று, கிருத்துவக் கொள்கையின்படி கடவுளை எதிர்க்கும் தீயசக்திகளின் வடிவமான 'மெபிஸ்டபில்ஸ்' பரமண்டலத்தில் கடவுள் முன் தோன்றி, மனிதனைக் கடவுளிடமிருந்து விலகச் செய்து, தீ நெறிப்படுத்தி, தன் வயப்படுத்துவதாகச் சூளுரைக்கின்றான். இறைவன் மண்ணுலகில் சிறந்த அறிஞனாக உள்ள 'வாஸ்து'வை மாற்றிப் பார்க்கும்படி அவனை அனுப்புகிறார். வாஸ்துவை மெபிஸ்டபில்ஸ் பல சோதனைகட்கு உள்ளாக்குகின்றான். தேவ கருணையினால், தீயவழிகளில் சென்று கொண்டிருந்த வாஸ்து, தன்னை ஆட்கொண்டிருந்த அகங்காரம், மோகம் ஆகியவை நீங்கித் திருந்துகிறான். நிலைதிருந்தி ஆண்டவனிடம் அன்பு கொள்பவனை இறையருள் மேலுக்கு உயர்த்தி விடுகிறது.

கிரேக்கரிடமிருந்தும் ரோமானியரிடமிருந்தும் பெற்ற ஆன்மீகச் செல்வத்தை இந்நூலில் ஆசிரியர் கலந்து வழங்கியிருப்பது இந்நூலின் தனிச்சிறப்பு. அறம்-மறம் இவற்றின் போராட்டம் நூல் முழுதும் சித்திரிக்கப்படுகிறது. இதனைத் தமிழாக்கம் செய்திருப்பவர் அ. துரைசாமிப்பிள்ளை. எல்லோரும் படித்துணரத்தக்க வகையில் எளிமையாக மொழி பெயர்ப்பு அமைந்துள்ளது. சிறந்த விளக்கமான முன்னுரையும், பிற் குறிப்புக்களும் ஆசிரியரைப் பற்றியும் நூலைப் பற்றியும் அறியப் பெரிதும் துணை செய்கின்றன. நூலின் நடுவில் வரும் பாடல்கள் குழந்தைப் பாடல்களைப் போல் எளிமைக் கோலம் கொண்டுள்ளன.

உதாரணம்: அடுக்களைக்குள் ஓர் எலி
குடித்தனம் செய்திருந்ததாம்
வடையும் வெண்ணெயும் இஷ்டம்போல்
கிடைத்த மட்டும் தின்றதாம்

தமிழகத்தின் பலகாரங்களில் ஒன்றே 'வடை'. ஜெர்மனிய அடுக்களைக்குச் செல்வதையும் அது எலியால் தின்னப்படுவதையும் இங்குக் காண்கிறோம்.

ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் ஆங்கில வழி வந்த நாடகங்களே மிகுதி. அத்தகைய நாடகங்களிலும் ஆங்கில மூலத்திலிருந்து மொழிபெயர்த்த நாடகங்களே பல. அவைகளில் 17 நூல்கள் மட்டும் இங்கு எடுத்துக் கொள்ளப் பெறுகின்றன.

மனோன்மணியம்

லார்ட் லிட்டன் என்பார் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய 'The Secret way' என்னும் கதையைத் தழுவி எழுந்த நாடகம் மனோன்மணியம். இதனை இயற்றிய அறிஞர், பேராசிரியர்

சுந்தரம்பிள்ளை ஆவார். இந்நூல் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்களால் கி. பி. 1891இல் அச்சிடப்பெற்றது. ஆங்கில மூலத்தில் இல்லாத புதிய அமைப்புக்கள் இந் நாடகத்தில் பல உள்ளன. அவற்றுள் சில வருமாறு :

அ. பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை புனைந்த 'நீராரும் கடலுடுத்த' என்று தொடங்கும் தெய்வ வணக்கப் பாடல், மூல நூலில் இருத்தல் இயலாது. தெய்வ வணக்கம் கூறி நூலைத் தொடங்குதல் தமிழ் மரபாதலின் சுந்தரம்பிள்ளை இவ்வமைப்பினை மொழிபெயர்ப்பு நூலாயினும் ஏற்றுக் கொண்டார்.

ஆ. நிட்டாபரர், கருணாகரர் உரையாடல்களில் காணப்படும் தத்துவ ஞானங்கள் மொழிபெயர்ப்புக்கள் அல்ல. அவை, சுந்தரம்பிள்ளையின் கருத்துக்கள். பேராசிரியர் பிள்ளை அவர்கள், சித்தாந்த வேதாந்த தத்துவங்கள் கடுமையாக மோதிய காலத்தில் வாழ்ந்தவராதலின் அக் காலச் சூழலுக்காட்பட்டு அக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் உரையாடல்களாக இப் பகுதியில் உரையாடல்களை அமைத்துள்ளார்.

இ. மனோன்மணியத்தில் சிறந்த பகுதி, சிவகாமி சரிதம் ஆகும். இச் சரிதம் காதல் நோய்ப்பட்ட மனோன்மணிக்கு ஆறுதல் கூறும் முறையில் வாணி பாடியதாம். இது, அரிய தத்துவங்களை உள்ளடக்கிய புதிய படைப்பு. கோல்டுசுமித் என்பார் இயற்றிய Vicar of wake field என்னும் நூலில் உள்ள ஒரு கதை பொதிபாட்டில் அமைந்த செய்தியே சிவகாமி கதைக்குக் கரு என்பர்.[1]

ஈ. ஐந்து அங்கங்களையும் 4502 அடிகளையும் கொண்ட இந் நாடகத்தில் புறநானூறு, திருக்குறள், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, திருவாசகம், கம்பராமாயணம் முதலான நூல்

1. கு. திருமேனி, மனோன்மணியத் திறனாய்வு, பக். 159

களில் வரும் வரிகள் அல்லது கருத்துக்களும் தமிழகப் பழ மொழிகளும் பரவியும் விரவியும் வருமாறு நாடகம் யாத்துத் தமிழ்மை பெறச் செய்துள்ளார்.

உ. மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் என்னும் எண்ணம் தோன் றாவாறு படைக்க வேண்டும் என்பது சுந்தரம்பிள்ளையின் கருத்து என்பதனை இந்நாடகம் பயில்வார் நன்கு அறிவர். இதற்காகப் பிள்ளை அவர்கள் மேற்கொண்ட புதுநெறிகளில் ஒன்று, இதிகாச புராணக் கதைகளை அமைத்தல். அகத்தியர் கடல் குடித்த கதை, வடகோடு தென்கோடு சமமான கதை, நக்கீரர் சிவபெருமான் கதை, இந்திரன் வேடனாகிய கதை, ஏடு எதிரேறிய கதை முதலாய கதைகளை இந்நூலில் காணலாம்.

மேற்காட்டியவற்றால் நாடக ஆசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளைக் குத் தமிழ் நாடகமாக மாற்ற நினைத்த அவரது தமிழ் மனத்தை நன்கு அறியலாம். காப்பியங்களில் தமிழ் நீர்மை பெற்ற கம்பராமாயணம் போல் நாடக இலக்கியங்களில் மனோன்மணியம் திகழ்கின்றது.

2. சரசாங்கி

ஷேக்ஸ்பியரின் 'சிம்பலின்' என்ற நாடகத்தைத் தழுவி, 'சரசாங்கி' என்னும் நாடக நூலினைத் திருவெவ்வுளூர் தி. ரா. சலசலோசன செட்டியார் எழுதியுள்ளார். செந்தமிழில் செய்யுள் இயற்றும் திறமும் அறம்பாடும் ஆற்றலும் உடைய வர் இவ்வாசிரியர். மனோன்மணிய நாடக நூலை ஒட்டி ஆனால் உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளாக மலர்ந்த மொழிபெயர்ப்பே சரசாங்கி. இது 1897 - இல் அச்சிடப் பெற்றது.

போஸ்துமஸ் என்பவனைச் சூழ்ச்சியால் வெல்ல நினைக் கின்றான் கயவன் ஒருவன். அதனால் போஸ்துமஸ்ஸின் காதலி யின் கற்பு களவாடப்படுவதாகப் போஸ்துமஸ்ஸிடம் அக் கய

வன் கூற அதனை உண்மையெனப் போஸ்துமஸ் நம்பிச் செல்கின்றான். ஆனால் அவனுக்குத் தோல்வியே ஏற்படுகின்றது. எனவே மனம் உடைந்து தன் காதலியைக் கொல்ல முற்படுகின்றான். இடையில் பலப்பல நிகழ்ச்சிகள் ஏற்பட்டுச் சூழ்ச்சிகள் வெளிப்பட்டு நாடகம் இன்பியல் முடிவைப் பெறுகின்றது. இதுவே மூலக்கதை. இக் கதையின் அமைப்பினை மாற்றாமல் பெயர்களை மட்டும் மாற்றிவைத்து, இத்தழுவல் நாடகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. நாடகம், பாடல்களால் விரிந்துள்ளது. நீண்ட உரையாடல்களும் இடம் பெற்றுள்ளன. விருத்தப் பாடல்களும் இடையிடையே நிரம்பக் கலந்து காப்பிய உணர்வை ஊட்டுகின்றன. நடை, பழமையுடையதாய் அமைந்துள்ளது.

தமிழ் மொழி வளங்கள்

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகத்தில் காண முடியாத பிள்ளையார் வணக்கம், கலைமகள் வணக்கம் என்பன இந் நாடகத்தில் உள்ளன. நாடகக் கதையைத் தொண்டை நாட்டுத் தலைநகரான காஞ்சியிலும், சோழநாட்டுத் தலைநகரான தஞ்சையிலும் நடப்பதாக அமைத்துள்ளார். பெயர்களையும் அழகானந்தன், சந்திரசேகரன், குணநிதி, சிங்காரவல்லி என்று வழக்காற்றில் உள்ள பெயர்களாகப் படைத்துள்ளார். மனோன்மணிய நாடகத்தில் வரும் இதிகாசபுராணக் கதைகள் போல இந்நாடகத்திலும் வேடன், தமயந்தி வாக்கால் உயிரிழந்த வரலாறு, கைகேயி மனந்திரியக் கூனி கற்பித்த வரலாறு, அருச்சுனன் பாசுபதம் பெற்ற வரலாறு முதலிய பல காண்கின்றோம். இந் நாடகத்தில், நாடக மாந்தர்கள் வாயிலாகச் சங்க மருவிய நூற்கள், திருமுறை, சீவகசிந்தாமணி, நளவெண்பா, நைடதம் முதலிய நூற்களின் கருத்துக்கள் வந்துள்ளன. தமிழகப் பழமொழிகளான ''அவன் பிடித்த முயலுக்கு மூன்றேகால்'', ''ஒதிய மரம் உத்தரத்திற்கு ஆனால் போல்''. ''கும்பகோணத்தான் கொலை களவுக்கு அஞ்சான்'', ''பாக்கு வெட்டியில் அகப்பட்ட பாக்கைப்போல'' என்பன போன்ற எண்ணற்ற பழமொழிகளும், ''உடுக்கை

இழந்தவன் கைபோல்", ''உள்ளங் கை நெல்லிக்கனி போல்", ''சர்க்கரைப் பந்தலில் தேன்மாரி பெய்தாற்போல்'' போன்ற எண்ணற்ற உவமைகளும் இடம் பெற்றுள்ளன.

இந் நாடகம், இந்து வாலிப நாடக சங்கத்தாருக்காக எழுதப்பெற்றது என்ற குறிப்புத் தெரிவதால் உரையாடல்கள் செந்தமிழில் அமையாமல் மேடை வழக்காக உள்ளன. நாடக மாந்தர்பாடும் பாடல்களில் ஆசிரியர் இயற்றிய பாடல்களே யன்றிச் சிந்தாமணி, நைடதம் முதலிய இலக்கியப் பாடல்களை அப்படியே அவர்கள் பாடுவதாகவும் அமைத்துள்ளார். தமிழில் தமக்குள்ள ஆழ்ந்த புலமையை ஆசிரியர் இடமறிந்து அமைக்கும் திறம் உண்மையிலேயே பாராட்டுக்குரியது. ஆயினும் இத்தகைய இடங்கள், நாடகம் வேறு, காப்பியம் வேறு என்ற வேறுபாட்டுணர்வைத் தடுத்துவிடுகின்றன.

ஐவர் தொண்டு

ஷேக்ஸ்பியரின் இந்நாடகத்தை ஐவருக்கு மேல் மொழி பெயர்த்துள்ளனர். ஜி. சோசப், 'பாண்டியராசன்' என்றும் தி இலட்சுமணப்பிள்ளை 'சத்யவதி' என்றும், கோ. துரைசாமி ஐயங்கார் 'சுந்தராங்கி' என்றும், ப. சம்பந்தனார் 'சிம்ஹல னாதன்' என்றும் தம் மொழிபெயர்ப்புக்களுக்குப் பெயர்கள் சூட்டியுள்ளார். இம் மொழிபெயர்ப்புக்களில் சரசாங்கியே படிக்கும் நாடக உலகில் சிறப்பிடம் பெற்றது.

இம்மொழி பெயர்ப்புக்களில் பம்மல் சம்பந்தனார் மொழி பெயர்ப்பு 1914இல் அச்சிடப்பெற்றது. ஜி. ஜோசப் அவர் களின் மொழிபெயர்ப்பு, 1918இல் வெளியாயிற்று. இவர் பர்மாவின் தலைநகரான இரங்கூனில் வாழ்ந்தவர்.

3. காமஞ்சரி

மொழிபெயர்ப்பு நாடக வரிசையில் தமிழ்ச்சூழல் தழுவி எழுதப்பெற்ற நாடகங்களில் காமஞ்சரியும் ஒன்று. கி. பி

பத்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த 'பிந்தோர்' என்னும் பாரசீகக் கவிஞர், பாரசீக மொழியில் 'சோரபின் கதை' என்ற நூலை எழுதினார். அக்கதையை அடியொற்றி ஆங்கிலக் கவிஞரான மாத்யூ அர்னால்டு என்பவர் 'சோராபும் ருஸ்தமும்' என்ற பெயரில் ஆங்கிலத்தில் எழுதினார்.

மாத்யூ அர்னால்டின் ஆங்கில நூலைத் தழுவித் தமிழ் நாட்டுக் கதையாக்கித் தமிழ் மரபுக்கேற்றவாறு எழுதப்பட்ட நாடகமே காமஞ்சரி. எனவே காமஞ்சரியைத் தழுவலின் தழுவல் நாடகம் என்று கூறலாம். இதனைத் தமிழாக்கியவர் புலவர் குழந்தை. மூலக் கதையில் வரும் பெயர்களையும் இடங்களையும் தமிழாக்கித் தமிழ்ப் பண்பாட்டிற்கேற்பச் சில மாறுதல்கள் செய்யப்பட்டுள்ளனவேயன்றிப் பெரும்பாலும் மூலக்கதையில் உள்ள நிகழ்ச்சிகளே இந்நாடகத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன.

தமிழகத்தின் வரலாற்றில் கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டின் நடுவில் ஆட்சி புரிந்த வீரகங்கனையும் கட்டி மரபினையும் மையமாக வைத்து நிகழ்ச்சிகளைப் பின்னி அரியதோர் வரலாற்றுச் சித்திரமாக இதனைப் படைத்திருக்கின்றார் ஆசிரியர்.

மனோன்மணியத்தை அடியொற்றி, தமிழ்த்தாய் வணக்கத்தில் தொடங்கி இருப்பது, இந்நூலுக்குரிய தனிச் சிறப்பாகும். பா நடை இனிய ஆற்றொழுக்குப் போல் செல்லுகின்றது. செந்தமிழ்ச் சொற்கள் நிறைந்து பிறமொழிச் சொற்கள் விரவாது இயங்கும் வண்ணம் நாடகத்தை அமைத்துச் செல்லும் ஆசிரியரின் கவிதைத் திறன், பெரிதும் பாராட்டத் தக்கது. நாடகத்தில், வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா, மருட்பா, ஆசிரியத் தாழிசை, சிந்து முதலிய பாவகைகள் விரவி வருகின்றன. பெரும்பாலும் ஆசிரியப் பாக்களையே ஆண்டுள்ளார். அப் பாக்கள், செவிக்கினிய சந்தம் கொண்டன. எட்டுக் களங்களையும் 41 காட்சிகளையும் கொண்டது இந்நாடகம்.

சென்னைப் பல்கலைக் கழக இளங்கலை வகுப்பு மாணவர்கள் நாடக நூல் வரிசையில் படிக்கும் தகுதியினை இந்நூல் பெற்றது. இந்நாடக ஆசிரியர் சிறந்த தமிழறிஞர்; சங்க இலக்கியங்களிலும், சங்கம் மருவிய இலக்கியங்களிலும் தோய்ந்த மனத்தர். இராவண காப்பியம் பாடிய பாவலர். இப் புலமையை இந்நூல் காட்டுகின்றது. சான்றாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் இவருக்குள்ள புலமையைக் கீழ்க்கண்ட பகுதி விளக்கும்.

பழையன்

'' மாசறு மணியே, ஆசறு பொன்னே[1]
அலைகடற் பிறவா இலகுவெண் முத்தே,
காவிடை மலராக் கமழ்பூங் கொத்தே,
நாவிடைச் சுவையா நறுஞ்செந் தேனே
காவிரி யன்ன மேவரு பயனே
இன்னியல் வானி யன்னமெல் லியலே
கங்கத் திளங்கொடி கொங்கப் படர்கொடி
மாடப் புறாவே கூடக் கிளியே
ஆடின மயிலே, பாடிளங் குயிலே,
பூவையே செம்பொற் பாவையே என்கண்
மணியே, அக்கரு மணியிடைப் பாவாய்[2]
காதற் கனியே களிதரு சுவையே
ஓதற் கினிய உயர்செந் தமிழே
என்னுள முன்கைத் தன்னுள மென்கைத்

---

1. ''மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே'' - சிலம்பு,
மனையறம் 45-46.
2. ''பொன்னே கொடியே புனைபூங் கோதாய்
நாணின் பாவாய் நீணில விளக்கே" சிலம்பு, கொலை. 89-90

நூறிய அன்பே மாறிப் புக்குத்
தன்போக் கிழந்த தென்வாழ்க் கைத்துணை
என்னவே பிறந்து துன்னவே வளர்ந்த
கருந்தடங் கண்ணி பொருந்துமில் வாழ்க்கைத்
துறைப்பட இன்னே தோழிக்
கறத்தொடு நிற்பாய் திறத்தியல் மானே[1]"

இந்நூல், தமிழ் நில அடிப்படையில் தோன்றியது என்னும் போக்கினை, பாவின் செறிவும் உள்ளம் மாறிப் புகுதல், அறத்தொடு நிற்றல் முதலிய செய்திகளும் உண்டாக்குகின்றன.

மனோன்மணியத் தாய்

மனோன்மணியம், சரசாங்கி, காமஞ்சரி என்னும் மூன்று மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் பற்றிய கருத்துக்கள் மேலே சுட்டப்பட்டன. இம்மூன்றில் மனோன்மணியமே தலையூற்று. மனோன்மணியத்தாய் ஈன்ற கவிதை நாடகங்கள் பல. தமிழ் நாடக வரலாற்றில் கவிதை நாடகம் என்னும் புது வகையைத் தோற்றுவித்த மொழிபெயர்ப்பு நாடகமாக மனோன்மணியம் திகழ்கின்றது. மனோன்மணியத்தைத் தழுவியே மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் வந்தன என்னும் உண்மைக்கு, அந் நாடக நூல்களின் தலைப்புக்களே தக்க சான்றுகள். மனோன் மணியம் என்னும் பெயர், அந்நாடகத்தின் தலைவி பெயரால் அமைந்தது. இவ்வாறே சரசாங்கி, காமஞ்சரி என்னும் பெயர்களும் அமைந்துள்ளமையை நோக்கினால் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடக உலகில் ''வல்லான் வகுத்ததே வாய்க்கால்" என்ற உண்மையை நிலைநாட்டினார் எனத் தெளியலாம்.

---

1. தி. இரா. சலசலோசன செட்டியார், சரசாங்கி (1955), தி. தெ. இ. சை. சி. நூ. கழகம், 242 - 61

4. ஆறடி நிலம்

நிலவுலகத்தில் வழங்கிவரும் நியாயமற்ற கொடுமைகள் பல வற்றுக்குக் காரணம் நிலவுடைமைப் பிரச்சினைதான். இப் பிரச்சினைக்கு முடிவுகாண முயன்ற சிந்தனையாளர்கள் பலர். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் இரஷ்ய ஞானி டால்ஸ்டாய். இவரது புலமை நலம் கனிந்த சிந்தனையின் விளைவுதான். How much Land does a man need ? ... என்ற அரிய கதை நூல். டால்ஸ்டாயின் கதையைத் தழுவித் திரு. அருணகிரி அவர்கள் தமிழகத்துக்கு ஏற்ற பின்னணியோடு இந்நாடகத்தை எழுதி இருக்கின்றார்கள்.

ஆறடி மண்ணுக்குள் புதைந்து தம் ஆற்றலை எல்லாம் இழந்து மண்ணோடு மண்ணாகின்ற மனிதனின் உள்ளத்தில் எழுகின்ற பேராசையையும் அதனால் விளைகின்ற கொடிய விளைவுகளையும் இந்நாடகம் சீரிய முறையில் சித்திரிக்கின்றது.

ஞானி டால்ஸ்டாயின் நூலில்வருகிற 'பகோம்' இந்நாட கத்தில் மருதப்பனாக வருகின்றான். பெயர்தான் மாற்றமே தவிர உள்ளத்தில் உணர்ச்சியில் மாற்றம் இல்லை. பூதான இயக்கத்தை மையக் கருத்தாகக் கொண்டு இம் மொழிபெயர்ப்பு நாடகம் புனையப்பட்டுள்ளது. சர்வோதய இயக்கத்தைச் சேர்ந்த மாணவர்களால் இது பாதயாத்திரையின்போது பல ஊர்களில் நடிக்கப்பட்டிருக்கிறது. தனி உடைமையைச் சாடி, பொதுவுடைமையை நாட்டுக் கொள்கையாகப் பரப்பும் நாடகமாக இது விளங்குகிறது.

5. கண்ணாடிச் சிற்பங்கள்

டென்னெஸி வில்லியம்ஸ் என்பவர் அமெரிக்க நாட்டின் தலைசிறந்த நாடகாசிரியர். இவர் இரண்டாவது உலகப் பெரும் போருக்குப் பின் புகழ்பெற்று விளங்கிய நாடகாசிரியர்.

கண்ணாடிச் சிற்பங்கள் என்ற அரியநாடகம் 1944 இல் இவரால் எழுதப்பட்டது. இவ்ரைப் புகழ் ஏணியில் ஏற்றி வைத்தது இந்நாடகம். இவரால் படைக்கப்பெற்ற நாடகப் பாத்திரங்கள், பொதுமக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்தன. காரணம் சாதாரண மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையை இயற்கையாக அமைத்துக் காட்டியமையேயாகும்.

அமெரிக்க நாட்டில் சமூகத்தைப் பற்றியுள்ள நோய்கள் பீடைகள் முதலியன இந் நூலில் விளக்கப்படுகின்றன. விசித்திரமான பல மனநிலைகளையும், அவற்றுக்குக் காரணமான செயல்களையும் ஆசிரியர் உருவாக்கியுள்ள திறமை மிக நன்றாக உள்ளது. ''கண்ணாடிச் சிற்பங்கள்'' எனத் தொடங்கும் பாடல், இந்த நாடகத்தின் இடையிடையே இசைக்கப்படுகிறது இவ்விசைதான் நாடகத்தின் உயிர் எனக் கூறப்படும். நுண்ணிய வேலைப்பாடமைந்த கண்ணாடிக் கலைச் சிற்பமொன்றைக் காணும்போது மனத்தில் இருவித எண்ணங்கள் தோன்றும். ஒன்று, இது எவ்வளவு அழகாக உள்ளது என்ற வியப்பு. மற்றொன்று இது எளிதில் உடைந்துவிடக் கூடுமே என்ற அச்சம். நாடகத்தின் ஒவ்வொரு சம்பவமும் முடிந்தவுடன் இத் தத்துவத்தை விளக்குவதற்காகவே இந்தக் கண்ணாடிச் சிற்பங்கள் என்ற இசை அடிக்கடி இசைக்கப்படுகிறது.

இந் நூலின் முகப்பில் வெற்றியின் விபத்து என்ற அரிய கட்டுரை ஒன்று ஆசிரியரால் எழுதிச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இந் நாடகம் திரைப்படமாக்கப்பட்டு வெற்றிதந்துள்ளது. 'யூஜின் ஓ நீல்' என்ற மற்றொரு புகழ் பெற்ற அமெரிக்க நாடகாசிரியரின் ஏழு ஓரங்க நாடகங்களும் இந்நூலில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இவர் இருபது ஆண்டுகள் ஓய்வு ஒழிவு இல்லாமல் நாடகத் துறைக்குத் தொண்டாற்றியவர். இவரது ஏழு நாடகங்களும் சேர்ந்த தொகுப்பு, ''வீடு நெடுந்தூரம்'' என்பதாம். கடலில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளை இந் நாடகங்கள் காட்டுகின்றன.

இவை அனைத்தையும் திரு. டி. என். சுகி சுப்பிரமணியம் பாராட்டத்தக்க வகையில் மொழி பெயர்த்திருக்கிறார்.

6. நியூயார்க்கில் திருமணம்

ஸ்ரீ டாரண்டன் வைல்டர் என்ற உலகப் புகழ் பெற்ற நாடக ஆசிரியரால் ஆங்கில மொழியில் எழுதப்பட்ட அற்புதமான நாடகம் 'யாங்கர்ஸ் நகரத்து வாணிபன்'. இவரால் எழுதப்பட்ட இந் நாடகமே மேலும் சில திருத்தங்களுடன் இப் பெயரில் வந்துள்ளது.

ஜேம்ஸ் ஜாயிஸ் என்பவர் எழுதிய 'பிணிகன்ஸ்வேக்' என்ற நெடுங்கதைதான் இந் நாடகம் உருவானதற்குக் காரணம் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இந் நாடகம் இளைஞர்களின் உள்ளக் கிடக்கையை முழுமையான முறையில் வெளிப் படுத்துகின்றது. வாழ்க்கையில் அவர்கள் சுதந்தர உணர்சியுடன் பங்கு பெறவேண்டும் என்பது இந் நூலின் நோக்கம். அமெரிக்க ஐரோப்பிய நாடுகளில் கி.பி. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் நாடக மேடையைப் பற்றியிருந்த அர்த்தமற்ற சில போக்குகளை உதறித் தள்ள வேண்டுமென்ற நோக்கத்தோடு நையாண்டி செய்யும் நகைச்சுவை நாடகமாக இது எழுதப்பட்டுள்ளது. மிகச் சிறந்த நகைச்சுவை நாடகம். இதனைத் தமிழாக்கியிருப்பவர் திரு. டி. என். சுகி சுப்பிரமணியம். நடுத்தர வகுப்பினரின் வாழ்க்கையில் காணப்படும் குறைகளை எடுத்துக்காட்டி அவற்றை எவ்வாறு மாற்றிக் கொள்ள வேண்டுமென்ற தத்துவத்தை இந் நாடகக் கருத்துக்கள் சிறப்பாக வலியுறுத்துகின்றன.

7. பெண்மை

பெண்மையின் உள்ளே புதைந்து கிடக்கும் கற்புக்கனல் மகத்தான ஆற்றல் உடையது. நீறு பூத்த நெருப்பைப் போல் அது ஒளியிழந்து கிடக்க நேரிடலாம். ஆனால் எவனும் தீய

முறையில் அதைத் தீண்ட முயன்றாலோ அது எரிமலையாய்க் கனன்றெழுந்து உலகத்தையே சாம்பலாக்கிவிடும். இத் தத்து வத்தை உள்ளடக்கி ஆங்கில மேதை 'டென்னிசன்' அவர்களால் எழுதப்பட்ட 'நச்சுக்கோப்பை' என்ற கதையைத் தமிழில் பெண்மை என்ற பெயரோடு நாடகமாக்கித் தந்திருக்கின்றார் திரு. வில்லைவாணர்.

கி மு. 41-54 இல் ஆண்ட ரோமப் பேரரசர்கள் காலத்தில் வாழ்ந்த புளுடார்க் என்பவரால் எழுதப்பட்டது பெண்களின் கற்புடைமை என்ற நூல். அதன் தழுவல்தான் டென்னிசனின் மூலக் கதை.

கலாதிய நாட்டை ஆண்ட சிற்றரசர்கள் இருவர். ஒருவன் சினாதன், மற்றவன் சினாரியன். இருவரும் உறவினர். சினாதனின் மனைவி கிம்மா இணையற்ற பேரழகி; ஆனால் கற்பரசி. கிம்மாவின் மீது மாளாத மையல்கொண்ட சினா ரியன், சூழ்ச்சியால் சினாதனைக் கொன்றுவிட்டுத் தன்னை மணக்கும்படி வேண்டுகிறான். வற்புறுத்துகிறான். கிம்மா அந்நாட்டுத் தேவதையின் கோயிலில் இருந்து கொண்டு கைம்மை நோன்பு நோற்று வருகிறாள். காலத்தை எதிர் நோக்கி இருந்து சினாரியனை மணக்க இசைபவள்போல் நடித்து அவனுக்கு நஞ்சைத் தந்து பழிதீர்த்துக் கொள்கிறாள். தானும் அதே நீரை அருந்தியதால் மடிகிறாள். பெண்மை சுடர் விட்டு எரிகிறது.

பெண் பாத்திரப்படைப்பால் உயர்வடையும் இந்நாடகம், உயரிய தத்துவமும் கொண்டது. மொழிபெயர்ப்பில் நல்ல நடையுடன் கூடியது.

8. நமது நகரம்

தாரண்டன்வைல்டர் என்ற ஆசிரியரால் எழுதப்பட்ட 'நமது நகரம்' என்னும் இந்நாடகம், அமெரிக்க மேடைகளில்

பெருங்கிளர்ச்சியை உண்டு பண்ணியது. இந் நாடகத்தில் ஆசிரியர் சில புதிய உத்திகளைக் கையாண்டிருக்கிறார். தமக்கென ஒரு தனி நாடகப் பாணியையும் வகுத்துக் கொண்டுள்ளார். ஓர் 'செட்டில்' நடைபெறும் நாடகம்போல இந்நாடகம் முழுதும் நியூஹாம்ஷயரில் உள்ள கிராமத்து வாழ்க்கையை விளக்கும் முறையிலும் நமது அன்றாட வாழ்வில் நடைபெறும் சிறிய சம்பவங்களின் உண்மையான பரிமாணத்தை உணர்த்தும் வகையிலும் அமைந்துள்ளது.

டாக்டர் கிப்ஸ், ஜார்ஜ், எமிலி போன்ற பாத்திரங்கள் ஆசிரியரின் அற்புதமான படைப்புக்கள். வாழ்க்கைத் தத்துவங்களை இப்பாத்திரங்கள் வாயிலாக ஆசிரியர் காட்டிச் செல்வது சிறப்பாக உள்ளது. இதனைத் தமிழாக்கியவர் டி. என். சுகி சுப்பிரமணியம்.

9. கரந்து காரியம் செயல்

ஆலிவர்கோல்ட்ஸ்மித் என்பார் ஆங்கில மொழியில் அரிய பல நூல்களை எழுதியவர். கி. பி. 1773இல் இவர் She steps to conquer என்ற சுவையுள்ள நாடகத்தை எழுதினார். இதன் ஒவ்வொரு காட்சியும் இனிமை நிறைந்தது. ஆங்கில மொழியின் அரிய இலக்கியமாக இது மதிக்கப்படுகிறது.

இதில் வரும் ஹார்ட்கேசல், டோனி, கான்ஸ்டன்லப் போன்ற பாத்திரப் படைப்புக்கள், அற்புதமான குணச்சித்திரங்களாக அமைந்து கற்போர் மனத்தை ஈர்க்கும் தன்மை உடையனவாய் விளங்குகின்றன.

இந் நாடகத்தில் வரும் முதன்மைப் பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றும், ஒவ்வொரு கருத்தை மறைத்தே காரியங்களை நிகழ்த்திச் செல்வதால் ஆசிரியர் நூலுக்குக் கரந்து காரியம் செயல் என்ற பெயரைச் சூட்டியுள்ளார். இத் தலைப்பு கவர்ச்சி இல்லாத தலைப்பு. ஆசிரியரே தமது ஆய்வுரையில் இதன் நடையைப் பற்றி 'இதில் தனித்தமிழ் நடைப்போக்கு, விழுமிய

ஓசை, எதுகை மோனை நயம் இவை காணப்படா. இது சான்றோர்கட்காகவோ, மாணாக்கர்கட்காகவோ எழுதப் பட்டதன்று. ஓரளவு கற்றவரும் எளிதில் உணர்ந்து சுவைக்கும் அளவில் அனைவர்க்கும் பயன்படல் வேண்டும் என்ற கருத்தில் எழுதப்பட்டது' என்று கூறியுள்ளார்.

இந் நாடகத்தைத் தமிழ் இயல்புக்கேற்றவாறு மாற்றிப் பெயர், இடம், சூழ்நிலை முதலியவற்றை வேறாக அமைத்து அரியதோர் தமிழ் நாடகமாகத் திரு. இரா. ஏகாம்பரநாதன் செய்துள்ளார்.

பதிப்பித்த முறையில் அழகு இல்லை. மிகுந்த பிழைகள் திருத்தாமல் விடப்பட்டிருக்கின்றன. புகழ்மிக்க ஆசிரியர்களின் படைப்புக்களைப் பிற மொழிகளில் கொண்டு வரும் பொழுது மொழி மாற்ற, ஆசிரியரும் பதிப்பகத்தாரும் போதிய கவனம் கொள்ளாதிருப்பின் இந்நிலையே ஏற்படும் என்பதற்கு இந்நூல் சான்று.

10. வெனிஸ் வர்த்தகன்

ஷேக்ஸ்பியரின் உலகப் புகழ் பெற்ற நாடகம் Merchant of Venice என்பது. இதனைத் திரு. எஸ். வி. கள்ளப்பிரான் பிள்ளை நல்ல தமிழில் செய்யுள் நடையில் மொழிபெயர்த் திருக்கின்றார். இக் கவிதை நாடகம், உரையிடையிட்ட செய் யுள் நாடகமாக வெளிவந்துள்ளது. இது மொழிபெயர்ப்பு நூல் எனத் தோன்றா வண்ணம் தனித் தமிழ்நடைக் காப்பிய நூலாகவே கற்போர்க்கு உவகை அளிக்கிறது.

பெரும்பாலும் ஆசிரியப் பாக்களால் அமைந்து விருத்தங் களும் குறள் வெண் செந்துறைகளும் உரை நடைகளும் இடை யிடை விரவிவரும்படி நூல் யாக்கப் பெற்றுள்ளது. பாக்க ளின் ஒவ்வொரு பகுதியும் இனிக்கிறது. மூல நூலின் கருத்தை முற்றிலும் தழுவியே பாடற் பகுதிகள் அமைக்கப்பட்டுள்ள

முறை,. ஆசிரியரின் புலமைக்குச் சான்று பகர்கின்றது. பாக்களின் பொருள் விளங்க ஒவ்வொரு பக்கத்திலும் அடிக்குறிப்புக்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

11. ஜூலியஸ் சீஸர்

இத்தாலியின் தலைநகரான ரோம் நகரத்தில் நிகழ்ந்த வரலாற்று உண்மை நிகழ்ச்சி ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய ஜூலியஸ் சீஸர் நாடகம். அந்நாளில் இருந்த அரசியல் நிலையை இந்நூல் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. செனட் சபையினர்களும், ஆட்சித் தலைவர்களும் தன்னலமே கருதித் தங்கள் அதிகாரத்தைப் பயன்படுத்தி மக்களைத் துன்புறுத்தி வந்ததை இந்நாடகம் சித்திரிக்கிறது.

மாவீரனாகிய சீசர் பல தேயங்களைத் தம் திறமையாலும் வன்மையாலும் வென்று ரோம் சாம்ராச்சியத்தைப் பரப்புகின்றான். அவன் திறமையைக் கண்டு வியந்த செனட் சபையினர் அவனை ரோமாபுரியின் ஆட்சித் தலைவனாக்கியதோடு சர்வாதிகார உரிமையையும் அளிக்கின்றனர். நாடு பலவகைகளிலும் செழித்தோங்குகின்றது. பகைவர்கள் அடக்கப்படுகின்றனர். கலகங்கள் ஒடுக்கப்படுகின்றன. ஆற்றல் மிகுந்த ஆட்சியின்கீழ் பல வகையிலும் முன்னேற்றங்கள் பெருகுகின்றன. இந்நிலையில் சுயநலமும் பொறாமையும் கொண்ட தீய சக்திகள் உருவாகத் தொடங்குகின்றன. அதன் விளைவாக மாவீரன் ஜூலியஸ் சீஸர் தன் உயிர் நண்பனான புரூட்டஸால் கொல்லப்படுகிறான்.

தீயவர்களின் நாவன்மையால் சிந்திக்கும் சக்தி இழந்து அவர்கள் சொல்லுவதை எல்லாம் உண்மை எனக் கருதி வந்த மக்களின் செம்மறியாட்டுப் போக்கு, இந்நாடக நூலில் மிக நன்றாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. சீஸர் கொலைப்படும்போது 'நீயுமா புரூட்டஸ்' என்று கூறிய சொற்கள் இன்றைக்கும் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் பலர் பயன்படுத்தக் காண்கின்றோம். இதனைத் தமிழாக்கித் தந்திருப்பவர் பன்மொழிப் புலவர்

டி. என். சேஷாசலம். கவிதையும் உணர்ச்சி வேகமும் ஒன்றாய்க் கலந்த உரைநடை, ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களின் தனிச் சிறப்பு. இச் சிறப்புக் கெடாமல் இவர் மொழி பெயர்ப்பு அமைந்திருக்கிறது. குறிப்பாகச் சிலேடைக் கருத்துக்கள் அமைய மூல நூலில் உள்ள இடங்களின் பொருள் உணர்ச்சி கெடாமல் ஆசிரியர் மொழி பெயர்ப்பை அமைத்துள்ளமை பாராட்டத் தக்கது.

இம்மொழி பெயர்ப்புக்கு விளக்கமாக ஆசிரியர் பக்கந் தோறும் அடிக்குறிப்புகள் தந்திருக்கிறார்; இது ஆராய்ச்சிக் குறிப்பாகவும் இருக்கிறது. மொழிபெயர்ப்பு, மூல நூலை அடியொற்றி அமைந்திருக்கின்றது. எனினும் நடைசிறிது கடுமையே; மொழிபெயர்ப்பு நூலாக மட்டுமன்றி ஒரு திறனாய்வு நூலாகவும் இந்நூல் உள்ளது.

12. ஹாம்லெட்

ஷேக்ஸ்பியர் எழுதிய ஹாம்லெட் நாடகத்தினைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்திருப்பவர் சென்னை உயர்நீதி மன்ற நடுவர் எஸ். மகராசன் அவர்கள். தில்லி சாகித்திய அக்காதெமியினர் இந்நாடக நூலைத் தமிழ்ப் பதிப்பாக வெளியிட்டுள்ளனர்.

பல்கலைக் கழகத்திலே படித்துக் கொண்டிருக்கின்ற இளைஞன் ஒருவனுடைய மனப்போராட்டத்தையும், அதனால் ஏற்படுகின்ற விளைவுகளையும் சித்திரிக்கும் ஹாம்லெட் நாடகம், பிணக் குவியல்களுக்கிடையே முடியும் கோரமான துன்பியல் நாடகம்.

ஆசிரியரின் மொழியாக்கம் நன்றாக அமைந்திருக்கிறது. மூல நூலின் சுவை கெடாமல் பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளை வெளியிடும் வகையில் தமிழ்நடை கையாளப்பட்டிருக்கிறது. ஒரு நூலின் மொழிபெயர்ப்பாளர் கற்பனை, உவமை முதலியவைகளையே படைக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை.

ஆனால் மூல நூலின் கருத்துக்களை உணர்ச்சி குன்றாமல் காட்ட வேண்டும். இதில் ஆசிரியர் வெற்றி காண்கிறார். அவ்வாறு மொழிபெயர்த்துத் தரும்பொழுது தமிழில் எழுதப் பட்ட முதல் நாடக நூலைப் போல இவரது மொழியாக்கம் அமைந்திருக்கிறது. மறைமலையடிகளின் சாகுந்தலத்தைப் படிக்கும்பொழுது ஏற்படும் உணர்வே இம்மொழி பெயர்ப்பைப் படிக்கும்பொழுது ஏற்படுகிறது.

13. மாக்பெத்

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களில் மக்களிடையே மிகுந்த செல் வாக்குப் பெற்றுள்ள நாடகம் எனக் குறிப்பிடத்தக்கது 'மாக் பெத்'. மனித உள்ளத்தில் எழும் பேராசையால் விளையும் கொடிய நிகழ்ச்சிகளை விளக்குவது இந்நாடகம்.

'மாக்பெத்' வெறும் கொலைக் கதையன்று. கணவன் மனைவியரிடையே எழும் ஆசைகளையும் அந்த ஆசை பேராசை யாக மாறி என்னென்ன கொடிய விளைவுகளை உண்டாக்கு கின்றது என்பதையும் மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டதே யாகும். வாழ்க்கையில் பலவகை உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் பாத்திரங்களை நடமாடவிட்டுத் தம் நாடகத்தைப் பின்னி யுள்ளார் ஷேக்ஸ்பியர்.

இந்நாடகத்தினைத் தமிழாக்கம் செய்தவர் உயர்நீதி மன்ற முன்னாள் நடுவர் எஸ். மகராசன் அவர்கள். இந்நூலில் சரள மான தமிழ்நடை கையாளப்பட்டுள்ளதைக் காண்கிறோம். மொழிபெயர்ப்பு நூல் எனத் தெரியாத வகையில் இதன் தமிழ் நடை காணப்படுகிறது.

பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளை வெளியிடும் ஆசிரியரின் நடைத்திறன் சுவைமிக்கது. பிறமொழிச் சொற்கள் ஓரளவு கலந்திருந்தபோதிலும், தமிழ் ஆக்கத்திற்குத் துணைசெய்யும் அரிய இனிய தமிழ்ச் சொற்களையே பெரும்பான்மையும் ஆசிரியர் கையாண்டிருப்பது மொழிபெயர்ப்புத் துறையில் ஈடுபடுவார்க்கு வழிகாட்டியாக உள்ளது எனலாம்.

இதே நாடகத்தைத் தமிழாக்கிய மற்றொரு ஆசிரியர் கே. ஆர். சீனிவாச அய்யங்கார் அவர்கள். தில்லி சாகித்திய அக்காதெமியின் சார்பில் இந்நூல் வெளியிடப்பட்டுள்ளது.

பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகளை வெளியிடுவதில் மூல நூலின் கருத்தை எட்டிப் பிடிப்பதற்குக் கூடிய வரையில் ஆசிரியர் முயற்சி செய்திருக்கின்றார். சிறப்பாக 'டங்கன்' மன்னனை மாக்பெத் கொலை செய்யும் கட்டம், பேய்களின் பேச்சுக்களை நம்பி அவன் இறுமாந்து கூறும் மொழிகள் இவற்றைக் குறிப்பிடலாம். என்றாலும் மொழிபெயர்ப்பு நடை சில இடங்களில் திணறுகின்றது. சரளமான தமிழ் நடை கையாளப்படவில்லை.

''அவர்களை எது குடிவெறியில் ஆழ்த்தியதோ அதுவே எனக்குத் தைரியத்தை அளித்துள்ளது. அவர்களை எது அணைத்ததோ, அதுவே என்னிடம் கனலை மூட்டியிருக்கிறது'

இவ்வாறு ''கட்டு''ச் சொற்கள் வரும் இடங்கள் படிப்பவர்களுக்கு மயக்கத்தைத் தருகின்றன.

மாக்பெத்தைத் தமிழாக்கம் செய்திருக்கும் வேறொருவர் விருதுநகர் செந்திற்குமார நாடார் தமிழ்த்துறைத் தலைவர் அரசு நாரயணசாமி நாயுடு எம். ஏ. அவர்கள். இவர் இந்நூலுக்கு 'மேக்பெத்' என்று பெயர் சூட்டியுள்ளார். தமிழில் ஓர் மொழிபெயர்ப்பு நூல் எழுதப்பட்டுள்ளது என்ற அளவுக்குத்தான் பெருமைப்பட்டுக் கொள்ள முடிகிறது. மொழிபெயர்ப்பு நடையில் சுவை குறைவாகத் தெளிவின்றிச் சில இடங்கள் உள்ளன. கருத்துக்களை அவ்வாறு உருவம் மாறாமல் தமிழில் படைப்பதற்காக ஆசிரியர் மிகவும் முயன்று இவ்வாறு எழுத நேர்ந்துள்ளது என்று கருதத் தோன்றுகிறது; நடையும் கடுந்தமிழ் நடை.

''மூடு பனியிலே முடைவளியிலே ஓடிச் சுழலுதும்''

''உங்கள் நல்லுள்ளத்தை இரத்தலும் உங்கள் வெறுப்பினை யஞ்சுதலும் நான் செய்யேன்''

"கண்டும் உன் கன்னங்களின் அவ்வொளியைத் திறம்பாது நிறுத்த முடியும் என்பதை இப்போது நினைத்து என் கன்னங்கள் அச்சத்தால் வெளிறியதையும் எண்ணினால் என்னுடைய மனத்தின் நிலையையே நானறிந்துகொள்ள முடியவில்லை" என்பன போன்ற இடங்கள் இவற்றிற்குச் சான்றாகும்.

ஆங்கிலப் பெயர்களில் வரும் "க", "ப" என்ற எழுத்துக்களை எவ்வாறு உச்சரிப்பதென்ற விளக்கம் இந்நாடகத்தில் தரப்பட்டுள்ளது. இது ஒரு சிறப்பாகும்.

14. லீயர் அரசன்

ஷேக்ஸ்பியரின் 'கிங்லியர்' நாடகம் சோகநாடகம் என்றாலும் இது ஒரு மகத்தான படைப்பு. இவர் எழுதிய 'ஹாம்லெட்', 'மாக்பெத்' நாடகங்களைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்துள்ள எஸ். மகராசன் அவர்களே இதனையும் தமிழாக்கியுள்ளார்.

பிரிட்டிஷ் அரசனான லீயருக்கும் அவனது மூன்று பெண்களுக்கும் (கானெரில், ரீகன், கார்டீலியா) இடையில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளை மையமாக வைத்துப் பின்னப்பட்டிருக்கும் வரலாற்று நாடகம் இது. கானெரில், ரீகன் இருவரும் கொடுமையின் உருவங்களாகவும், இளையவளான கார்டீலியா தந்தைபால் என்றும் அன்பு மாறாத உண்மையுள்ள தெய்வப் பெண்ணாகவும் சித்திரிக்கப்படுகின்றனர். மொழிபெயர்ப்பு, மூல நூலின் சுவையைத் தருகின்றது.

ஹேஷ்யம், நக்ஷத்திரங்கள், கிரீஸ்வாதிகள், ராணுவ விஸ்வாசம் போன்ற வட சொற்களும் உண்டு.

இளிச்ச முட்டாள், கசந்த முட்டாள் (பக். 33)

சொல்லத் தயங்குறேண்டி அம்மா (பக். 71)

நன்றிகெட்ட மண்டை (பக். 71)

அம்மணமான கவுட்டை ஐந்து (பக். 92)

பீத்தல் ஆடை (பக். 1.7)

என்பன போன்ற பேச்சு வழக்குகளும் மொழிபெயர்ப்பில் உள.

15. எண்ணிய எண்ணாங்கு

ஷேக்ஸ்பியரின் As you like it என்னும் பெயரிய நாடகத்தினைத் திருக்குறளில் காணப்படும் சொற்களை வைத்துக் கவிஞர் அரு. சோமசுந்தரன் அவர்கள் தமிழாக்கம் செய்துள்ளார்.

தம்பியாகிய பிரடரிக்கின் சூழ்ச்சியால் இங்கிலாந்தின் பேரரசர் நாடு கடத்தப்படுகின்றார். பல பிரபுக்கள் அவருடன் சென்று காட்டில் வசிக்கின்றனர். பிரபுக்களில் ஒருவனான ஆலிவர் குடிமக்களுக்குத் துன்பம் இழைக்கின்றான். அவன் தம்பியும் சிறந்த பண்பாளனுமாகிய ஆர்லாண்டோ அக் கொடுமைகளினின்றும் மக்களைக் காக்கின்றான். அவர்கள் குடும்பத்தில் பணியாளனாக இருக்கும் 'ஆடம்' அவனுக்குப் பல வகைகளில் துணை நிற்கின்றான். இச் சூழ்நிலையில் தொடங்குகிறது நாடகம்.

கவிஞர் சோமசுந்தரம் மூலக்கதையைச் சுவை குன்றாமல் தமிழாக்கம் செய்திருக்கின்றார். தமிழறிவு மிக்க இவ்வாசிரியர் சில இடங்களில் கருத்து தெளிவாகப் புரிய முடியாத தமிழ் நடையையும் கையாண்டிருக்கின்றார். ஆனால் இடையில் தரப்பட்டிருக்கும் பாடல்கள் மிக எளிமையானவை.

16. அந்தோணியாவும் கிளியோபாட்ராவும்

ஷேக்ஸ்பியரால் இயற்றப்பட்ட மிகச் சிறந்த துன்பியல் நாடகம் இதுவாகும். பண்டைக்கால ரோமப் பேரரசைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் இந்நாடகம், எகிப்திய நாட்டின் இணை யற்ற பேரழகி கிளியோபாட்ராவின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சியைச் சித்திரிக்கின்றது. ரோமப் பேரரசின் மாபெருந் தளபதியான அந்தோணியோ எகிப்தின் மேல் படை எடுத்துவந்து, கிளியோ பாட்ராவின் எழிலில் சிக்கி, மயங்கி அடிமையாக உழல்கிறான். தாய்நாட்டையும் கடமையையும் மறந்து திரிகிறான். இதனை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்ட இந்நாடகத்தையும் திரு. அரு. சோமசுந்தரம் மொழிபெயர்த்திருக்கின்றார். துன்பியல் நாடகமாயினும் சுவை குன்றாமல் நிகழ்ச்சிகள் விறுவிறுப் பாகத் தொடர்ந்து செல்லும் வண்ணம் உரையாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

17. ஒன்றுமில்லா அமளி

ஷேக்ஸ்பியரின் Much Ado about Nothing என்ற நாடகம் 'ஒன்றுமில்லா அமளி' என்னும் பெயருடன் க. கணேசமூர்த்தி அவர்களால் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது.

இஃது ஒரு நகைச்சுவை நாடகம். பொருளுக்கும் தன்மைக் கும் ஏற்றவாறு நகைச்சுவையை ஒரு மொழியிலிருந்து மற் றொரு மொழியில் மொழிபெயர்ப்பது கடினமான செயல். மூல மொழியில் ஒரு சொல்லுக்குப் பல பொருள்கள் இருப் பதைப் போலவே மொழிபெயர்க்கும் மொழியிலும் பல பொருள் இருந்தால்தான் இக் குறையைப் போக்க முடியும். கூடியவரை இக் குறை தோன்றாதவாறு மொழிபெயர்ப்புச் செய்திருப்பது ஆசிரியரின் திறமைக்கு நல்ல சான்றாகும். மொழிபெயர்க்கும்பொழுது சொற்கள் எளிமையாக இருப்பி னும் நடையில் எளிமை காணப்படவில்லை.

'அவருடைய குதூகலமான உள்ளம், யாழின் கம்பிகளிலே புகுந்து அவைகளில் இடைவழிகளால் சூழப்பட்டிருக்கிறது'.

'சில சமயம் பழைய ஆலயத்தின் பலகணியில் அமரும் பரமார்த்திக குருக்களைப் போன்றிருக்கிறான்'.

என்பனபோல் வருமிடங்கள் தெளிவாக இல்லை.

மேற்காட்டிய மொழிபெயர்ப்பு நூல்களேயன்றித் தமிழில் மிகுதியான மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் உள்ளன. குறிப்பாகத் தாகூரின் நாடகங்கள் அனைத்தும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப் பெற்றுவிட்டன. இந்திய மொழியில் சிறந்த நாடகங்கள் தமிழ் வடிவம் செய்யப்பட்டு வானொலியில் ஒலி பரப்பப்பட்டு வருகின்றன. தமிழ் நாடக வகைகளில் மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள், தனி ஆய்விற்கு உரியன என்று சொல்லத்தக்க அளவிற்கு வளர்ந்துள்ளன.

5. மேடை நாடகம்

நாடக் இலக்கியங்களில் கூறப்படும் கருத்துக்கள் மேடை வடிவத்தில் அமைக்கப்பட்டு மக்களுக்கு விருந்தாக அமையும் பொழுது அக்கலை முழுமை பெறுகின்றது. எழுத்து வடிவிலேயே இருக்கலாம் என்றால் இறற்றமிழ்போல நாடகமும் கருதப்பட்டு விடும். இயற்றமிழுக்கும் நாடகத் தமிழுக்கும் வேறுபாடு வேண்டாமா? இசைத்தமிழ் வாய்ப்பாட்டாக வரும் பொழுதுதான் அதற்குரிய சிறப்புக்களைப் பெறுகின்றது; அது போல நாடகத் தமிழும் மேடை நாடகமாக மலர்ந்தால்தான் அக் கலைக்குரிய சிறப்புக்களை உணர முடியும்; அரங்கின்றி வட்டாட முடியாது என்பதுபோல, மேடையின்றி இக்கலை ஒளிவீச முடியாது; ஈராயிரம் ஆண்டுகளாக நாடகங்கள் மேடையில் பல்வேறு வகையில் வளர்ந்து வருகின்றன. பழம் எல்லையிலே வாழ்ந்த பாணர் விறலியர் ஆயினும் இன்று பள்ளியில் நடிக்கும் மாணவர் நாடகக் குழு ஆயினும் மேடையின்றி ஆட முடியுமா? மேடையின் வரலாறு, அரங்கம் என்ற தலைப்பில் விளக்கப் பெற்றுள்ளது. எனவே மேடை உருவான வரலாற்றை

விடுத்து அம்மேடையில் நாடகக் கலைக்கு உயிரும், திருப்பமும் கொடுத்து மேடை நாடகங்கள் வளர்ந்த வரலாறு இத்தலைப்பில் ஆராயப்பெறும்.

பயன்

ஏகலைவன் நாடகம் எழுத்து வடிவில் இருப்பின் படிப்பவர் சிலராக இருக்கக்கூடும். ஆனால் அந்த நாடகம் மேடையில் ஒரு குழுவினரால் நடத்தப்படும் பொழுது அதன் பயன் மிகப் பெரியதே; இவ்வாறு பல்வேறு நாடகங்களைக் கடந்த ஒரு நூற்றாண்டாகப் பல குழுவினர் அரங்கேற்றிப் பயனளித்து வருகின்றனர். தொழில்முறை நடிகரெனப் போற்றப்படும அவர்களின் மேடை நாடகப்பணி இங்குக் கருதத்தக்கது.

தொழில் முறைக் குழுக்கள்

நாடகத்தைத் தொழில் முறையாகக் கொண்ட நாடகக் குழுக்கள் பல தமிழகத்தில் இயங்கி வந்தன. பட்டறிவு மிக்க தலைமையாளரின் கீழ் இயங்கிய இக்குழுக்கள், மேடை நாடகப் பணிக்குச் செய்த தொண்டு சிறப்பானது. பொழுது போக்கிற்காகவும் வருவாய்க்காகவும் மேடையை வணிகக் களமாக ஆக்கிவிடாமல், அறக் கருத்துக்கள் மிக்க இதிகாச புராணங்களையும், நாட்டுப் புறப் பற்றுமிக்க கதைகளையும், வீரமிக்க வரலாறுகளையும் மேடையில் நாடக வடிவமாக்கி மக்களின் மனங்களைத் தூய்மைப்படுத்தும் அறப்பணியில் ஈடுபட்ட கலைஞர் கூட்டமாக இக் குழுக்கள் திகழ்ந்து வந்திருக்கின்றன.

முதலிடம்

தமிழக மேடைக்குத் தொண்டாற்றிய நாடகப் பெரியோர்கள் பட்டியலில் முதலிடம் பெறத்தக்கனவாக விளங்குபவை கும்பகோணம் திரு. நடேச தீட்சிதர் அவர்களால் துவக்கப்பட்ட 'திரு. கல்யாணராமையர் நாடகக் குழு'வும், தஞ்சை கோவிந்தசாமிராவ் அவர்களால் தொடங்கப்பட்ட 'மனமோகன நாடகக் கம்பெனி' என்ற குழுவும் ஆகும். இக் குழுக்

கள் தமிழ் நாடக மேடையைச் சீர்திருத்தம் செய்து ஓர் ஒழுங்குக்குக் கொண்டு வரும் வித்தை விதைத்தன. இதனால் பின்னால் வந்த பெரியோர்கள் மேலும் கவனம் செலுத்தும் நிலையில் மிகுந்த இடர்ப்பாடடையவில்லை.

பெண்கள் வளர்த்த மேடை

தமிழக நாடக மேடையில் பெண்கள் தலைமையில் சில நாடகக் குழுக்கள் தொண்டாற்றியிருக்கின்றன என்ற வரலாறு இன்று பலருக்குப் புதிய செய்தியாக இருக்கக்கூடும். பாலாமணி, பாலாம்பாள், ராஜாம்பாள், சாரதாம்பாள், அரங்கநாயகி, வி. பி. ஜானகி, கருப்பாயி அம்மாள் குழுவினர் தமிழ் நாடக மேடைக்குச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மூலம் புத்துணர்ச்சி ஊட்டியவர்களாக இருந்திருக்கின்றார்கள்.

சிறுவர் காத்த மேடை

பெரிய நடிகர்களிடம் கட்டுப்பாட்டில் குறைவு ஏற்பட இரண்டொரு பெரியவர்கள் மட்டும் இருக்க, தமிழகத்தில் முழுக்க முழுக்கச் சிறுவர்களே நாடக நடிகர்களாகச் சேர்க்கப் பட்டுத் தமிழகத்தில் பல சபைகள் 1914ஆம் ஆண்டில் தோன்றின. 'சொல்வதைக் கேட்டுக்கொண்டு' கட்டுப்பட்டு நடப்பதற்காக இவ்வாறு சின்னஞ்சிறார்களை வைத்துச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 'சமரச சன்மார்க்க சபை' என்ற நாடகக் குழுவைத் தோற்றுவிக்க அது வெற்றிகரமாக அமையப் பல சிறுவர் நாடகக் குழுக்கள் மேடைத் தொண்டாற்றியிருக்கின்றன. மதுரை பாலமீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, மதுரை தத்துவ மீனலோசனி வித்துவபால சபா, சென்னை வினோதசபா, மதுரை தேவிபால வினோத சங்கீத சபா, பாலமனோகர சபா முதலிய அனைத்தும் சிறுவர் நாடக சபைகளே; பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களையும் இவர்கள் மேடையில் அரங்கேற்றினார்கள். இச் சிறுவர் நாடகக் குழுவில் சேர்ந்து பெரும் நடிகர்களாகவும்

பின் தாங்களே ஒரு குழு அமைக்கும் வகையிலும் வந்த நடிகர்கள் பலருண்டு; திரு. தி. க. சண்முகமும் அவரது சகோதரர்களும், பி. யூ. சின்னப்பா, டி. பி. பொன்னுசாமிப் பிள்ளை, எம். ஆர். ராதா, எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், ஏ. பி. நாகராசன், டி. என். சிவதாணு, எம். எஸ். திரௌபதி முதலியோர்களும் சிறுவர் நாடகக் குழுவில் இருந்து வந்த நடிகர்களாவார்கள்.

நால்வர்

பழைய எல்லையில் தமிழ் நாடக மேடைத் தொண்டு சிறக்கச் செய்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் நால்வர். அவர்கள் தவத்திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார், தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், சி. கன்னையா ஆகியோர்.

மேடை ஒழுங்கு

தவத்திரு சங்கரதாஸ் இம்மேடைக் கலையில் 'பிரம்மராகவே' விளங்கியிருக்கின்றார். சீர்குலைந்து கிடந்த மேடையை ஒழுங்குபடுத்தியதோடு அல்லாமல், வடமொழி மிருச்சகடிகம், ஷேக்ஸ்பியரின் ரோமியோ ஜூலியட், தமிழ்க் காப்பியங்களான மணிமேகலை, பிரபுலிங்க லீலை இவைகளை மேடை நாடகமாக்கித் தமிழ் மக்களுக்கு அளித்திருக்கிறார்கள். புராணங்களையும், வரலாறுகளையும் மேடையில் பரப்பிய அவரது நாடகங்கள் ஆயிரம் முறை அரங்கேறுவது சாதாரணமாக இருந்து வந்திருக்கிறது.

இழிநிலை நீக்கம்

ஏறத்தாழ எண்பது நாடகங்களின் ஆசிரியரும், தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சித் தந்தையும் நடிகர்களுக்கு இருந்த இழிவினைப் போக்கிய ஒருவருமான பம்மல் அவர்களின் மேடை நாடகத் தொண்டு, வரலாற்றில் மறக்கவோ அல்லது மறைக்

கவோ முடியாத தொண்டு ஆகும். ஆந்திர நாடகசபை ஒன்றைக் காண அதனால் கிளர்ந்தெழுந்த உணர்வால் 1891இல் 'சுகுணவிலாச சபை' என்ற நாடக மன்றத்தை ஏற்படுத்தினார். முறையல்லாதவர்கள் நடத்திய அமெச்சூர் நாடகக் குழுவில் மகுடமெனத் திகழ்ந்தது இவரது சபா. இவரால் தமிழ் நாடக மேடையை மேலும் அழகூட்டப் பல அமெச்சூர் நாடக மன்றங்கள் தோன்றின. அவற்றில் மேடைத்தொண்டு புரிந்த அமெச்சூர் நாடக மன்றங்களாகக் குறிப்பிடத்தக்கன: வாணி விலாச சபை, ரசிக ரஞ்சனி சபை தஞ்சை சுதர்சன சபை, குமர கான சபை, சென்னை செக்ரட்டிரியேட் பார்ட்டி முதலியன.

மேடையில் 70 ஆண்டுகள் ஒரு நாடகம்

பம்மலின் நாடகங்களான இரண்டு நண்பர்கள், இரத்னா வளி, காலவரிஷி, வேதாள உலகம், லீலாவதி, சுலோசனா, சபாபதி, கள்வர் தலைவன் முதலிய நாடகங்களைத் தொழில் முறை நடிகர்களே நடத்தியிருக்கின்றனர். ஆசிரியரின் மனோ கரா நாடகம் இக்கால நூற்றாண்டு மேடையில் 70 ஆண்டுகள் இடைவிடாமல் தொடர்ந்து அரங்கேறி இறவா நிலை எய்திய நாடக வரிசைகளில் ஒன்றாகும். பம்மல் அவர்கள் மேடை நாடகங்களில் மண்டிக் கிடந்த சில பழைய போக்கு களை மாற்றியும் காட்டி,மேடை வரலாற்றில் மதிப்புணர்ச்சியை உண்டாக்கினார். 'மேடை நாடக நினைவுகள்' எனச் சம்பந்தனார் எழுதிய நூல், மேடை நாடக வளர்ச்சியைக் காட்டும் வரலாற்றுக் களஞ்சியம்.

மேடை வளர்த்த தேசியம்

பம்மலிடம் பயிற்சி பெற்ற திரு. தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் 1522 இல் தம் நாடகப் பணியைத் துவக்கித் தமிழ் நாடக மேடையில் தேசிய உணர்வினையும் சமுதாய உணர் வினையும் பாய்ச்சினார். கதரின் வெற்றி, பதிபக்தி, பம்பாய் மெயில், பஞ்சாபகேசரி முதலிய நாடகங்கள் தமிழ் நாடக மேடையில் தமிழ் மக்களுக்கு மறக்க முடியாத மேடை நாடகங்

களாகும். தமிழ்நாட்டு மேடையில் மட்டும் இவரது தொண்டு அமைந்திடாமல் இலண்டனுக்குத் தமிழ் நாடகக் குழுவுடன் சென்று, தமிழ் நாடகங்களை அரங்கேற்றிய பெருமை படைத் தவராகவும் திகழ்ந்தார்.

மேடைக் காட்சித் தந்தை

பம்மலைப் போல நல்ல மேடைத் தொண்டினையும், நாடகங்களையும் செய்தவர் திரு. சி. கன்னையா அவர்கள். பகவத்கீதை, ஆண்டாள், தசாவதாரம் முதலிய இவரது நாட கங்கள் தமிழ் மேடையில் நல்ல காட்சி மாறுதலுடன் நடை பெற்று அனைவரும் வியக்கும் வண்ணமும் பின்பற்றும் வண்ண மும் அமைந்தன. மேடையில் காட்சியமைப்பில் இவர் கையாண்ட மாறுதல்கள், தமிழ் மேடை தொடர்ந்து பின் பற்றும் பெருமை கொண்டன.

மேடைகளை வளர்த்த நாடகமேதைகள்

மேடை நாடகத்தொண்டில் இவர்களை அடுத்துக் கணிச மான தொண்டினைச் செய்தவர்கள் நவாப் ராசமாணிக்கம், தி. க. சண்முகம் சகோதரர்கள், டி. கே. கிருஷ்ணசாமி, வைரம் அருணாசலம் செட்டியார், கே. எஸ். இரத்தினம் ஆகியோர். இவர்கள் தம் நாடகசபாக்கள் மூலம் மேடை நாடகத் தொண்டின் வாயிலாக மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந் தார்கள். சுமார் 30 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இந் நாடகங்களைக் கண்ட மக்கள் அவைகளைப் பற்றிக் கதை கதையாகச் சொல்லும் பாங்கினை இன்றும் காணலாம். 'நவாப்' அவர்களின் பக்த ராமதாஸ் நாடகம் மக்கள் மறக்க முடியாத நாடகம். புராணங் கள், மதங்கள் தொடர்பாக இவரது நாடகங்கள் பிரமிக்கத்தக்க வகையில் அமைந்திருந்தன. கலைஞர் தி. க. சண்முகம் அவர்கள் தமிழ்ப் பண்பாட்டையும் சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துக்களையும் மேடையிலே நடமாட விட்ட இனிய காட்சிகள், தமிழ் மேடை யின் சாதனைக் கற்களாகும்.

21, 000 மக்கள் கண்ட மேடை

1939இல் உருவான சிவலீலா என்ற நாடகம் 1941 இல் மதுரையில் தொடர்ந்து 108 நாட்கள் நடைபெற்றிருக்கிறது. தஞ்சையில் இவர்களது ராஜராஜசோழன் நாடகத்தை 21,000 மக்கள் கண்டு களித்திருக்கின்றனர். கல்கி அவர்கள் இவரது ஔவையார் நாடகத்தைத் "தேசியமயமாக்க வேண்டிய நாடகம்" என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இத்தகைய சிறப்புக்களை இவர்களது எல்லா நாடகங்களும் பெற்றன. தி. க. சண்முகம் அவர்களின் எந்த மேடை நாடகமும் சொத்தையாகவில்லை.

வைரமும் மேடையும்

காரைக்குடி வைரம் அருணாசலம் செட்டியார் அவர்களின் ஸ்ரீராம பாலகான சபாவினால் அரங்கேற்றப்பட்ட திருமழிசை ஆழ்வார், பக்த ராமதாஸ், தாக சாந்தி, குடும்ப வாழ்க்கை முதலிய அனைத்தும் சிறப்பான மேடை நாடகங்கள்.

இரத்தினமும் மேடையும்

திரு. கே. என். ரத்தினம் அவர்களின் தேவி நாடக சபா தான் இன்றைக்கும் இயங்கிவரும் பழைய நாடக மன்றங்களுள் ஒன்றாகத் திகழ்கின்றது. தமிழகம் முழுதும் இவர்கள் இன்றும் சுற்றுப் பயணம் செய்து கொண்டிருக்கின்றார்கள். கலைஞரின் மந்திரிகுமாரி, ஏ. கே. வேலனின் சூறாவளி, மற்றும் தபால்காரன் முதலிய நாடகங்கள் அனைத்தும் புராணக் கலப்பற்றுப் புதிய பாணியில் அமைந்தன; இவர்களது மேடை நாடகங்களை மக்கள் மிகவும் விரும்பிப் பார்த்தனர். 'டிக்கட்' வாங்கி நாடகம் பார்க்க வந்தவர்களுக்கு அவைகளை ஒன்றாகப் போட்டுக் குலுக்கிப் பரிசு கொடுக்கும் போக்கால் மிகுந்த கூட்டத்தை நாடகத்திற்குக் கூட்டுகின்ற வழக்கத்தை இக் குழு கடைப் பிடித்தது.

இவர்களேயன்றி மேடை நாடகங்களைத் தம் நாடக சபைகள் மூலம் வளர்த்தவர்கள் வரிசையில் கல்யாணராமையர், ராமுடு ஐயர், ராவண கோவிந்தசாமி நாயுடு, வள்ளி வைத்தியநாதய்யர், அல்லி பரமேஸ்வர அய்யர், கே. எஸ் அனந்தநாராயண ஐயர், பி.எஸ். வேலு நாயர், மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு, ஜி.எஸ். முனுசாமி நாயுடு, தி. நாராயண சாமிப்பிள்ளை, சீனிவாசம்பிள்ளை, மதார்சாயபு, பரமக்குடி அரங்கசாமி ஐயங்கார் முதலியோர் மறக்க முடியாதவர்கள்.

சிக்கல்

நாடகம் எழுதுவதோ அல்லது அதனை இலக்கிய வடிவில் தருவதோ மிகவும் சிக்கலான ஒன்று அன்று. அரங்க வடிவில் அதனை நிறைவேற்றிக் காட்டுவது கடினமானதொரு செயல். பலரின் கூட்டுறவால் மேடை நாடகம் தொடர்ந்து நடைபெற வேண்டியுள்ளது. ஒரு யானையைக் கட்டித் தீனி போடுவதும் ஒரு நாடகம் அரங்கேற்றப் பணம் வாரி இறைப்பதும் சமமே; ஒரு சங்க ஆண்டு விழாவிற்கு நாடகம் அரங்கேற்றுபவர் அடையும் தொல்லைகளைக் காணும் பொழுது மேற்கண்ட பெருமக்கள் வறுமையையும் வசூலையும் பொருட்படுத்தாது மேடைக்கலைக்கு அடியாராக இருந்து அருந்தொண்டாற்றியிருக்கின்றனர் எனத் தெளிவாகக் கூறலாம். அதுவும் நம் நாட்டில் நாடக அரங்கங்கள் இல்லாததால் இருக்கின்ற மேடைகளில் நாடகங்கள் அரங்கேற்றுவதால் கிடைக்கின்ற வருமானம் அரங்கங்களின் வாடகைக்கே சரியாகப் போய் விடுகின்றது. இவ் இடர்ப்பாட்டிலும் தமிழ் கூறு உலகம் நன்றி உணர்வோடு மேடை நாடகவாணர்களை நினைக்கத் தான் செய்கின்றது.

இன்றைய மேடை நாடகங்கள்

இன்று நம் காலத்திலும் மேடை நாடகங்கள் பழமைக்குப் பழமையாகவும், புதுமைக்குப் புதுமையாகவும் வளர்ந்து வருகின்றன. இவர்களில் சேவா ஸ்டேஜ் நாடக மன்றத்தார், சிவாஜி நாடக மன்றத்தார், ராகினி ரெக்ரியேஷன் கிளப்,

விவேகானந்தா பைன் ஆர்ட்ஸ், லிட்டில் ஸ்டேஜ், நேஷனல் தியேட்டர் முதலியவர்களின் மேடை நாடகப் பணி, மனத்திற் கொள்ளத் தக்கதாக அமைந்திருக்கின்றது. இந் நாடக மன்றத்தின் பெயர்கள்தான் நம்மைக் கவலைப்படும் படியாகச் செய்கின்றனவேயன்றி இக் குழுக்கள் அரங்கேற்றி வரும் நாடகங்கள் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்று வருகின்றன. சென்னையில் மட்டும், இன்றுள்ள இயங்கி வரும் குழுக்களின் பட்டியல் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது (பின்னிணைப்பு-15).

சுழல்மேடை

திரு. சகஸ்ரநாமத்தின் சேவா ஸ்டேஜ் நாடகங்களான கண்கள், இருளும் ஒளியும், நாலுவேலி நிலம், மல்லியம் மங்களம், புகழ்வழி, மோகினித் தீவு, பாஞ்சாலி சபதம், தேரோட்டி மகன் முதலியன மேடை மரபு பிறழா நாடகங்களாகும். சுழலும் மேடை அரங்கத்தைப் பயன்படுத்திய பெருமை உடையவர் இவர்.

திரைப்பட நடிகர்களும் மேடையும்

நடிகர் சிவாஜி, திரைப்பட நட்சத்திரமாக இருப்பதால் இவரது நாடகத்திற்கு வரும் கூட்டம் மிகுதியாக இருப்பினும் இவர் நடிக்கும் மேடை நாடகங்கள் இவரையே மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டு வரும் நாடகங்களாகும். வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், களம் கண்ட கவிஞன், வியட்நாம் வீடு, தங்கப் பதக்கம், நீதியின் நிழல் முதலியன இவரது மேடை நாடகங்களில் புகழ்மிக்கன.

கே. பாலச்சந்தர் புதுமை நிறைந்த புகழ்மிக்க மேடை நாடகங்களை அரங்கேற்றி வருகின்றார். இவருடைய மேஜர் சந்திரகாந்த், நாணல், நீர்க்குமிழி, சர்வர் சுந்தரம் அனைத்தும் வெற்றி கண்ட நாடகங்கள்; பாத்திரப் படைப்பிலும் வெற்றி பெற்ற நாடகங்கள் இவரது நாடகங்கள்.

சோவினுடைய நாடகங்கள் மக்களால் விரும்பப்படுகின்றன. அளவுக்கு மீறிய எளிமையான மேடை அமைப்பு இவரது நாடகங்களில் உண்டு. அரசியல் தாக்குதல் இவரது நாடகங் களில் எம். ஆர். இராதாவின் நாடகங்களைப்போல இருப்ப தால் மக்கள் இவரது மேடை நாடகங்களை விரும்புவர்.

டிராமாஸ்கோப்

இன்று மனோகரின் நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் நல்ல மேடைக் கலையை வளர்த்து வரும் குழுவாகத் திகழ்கின்றது. தி. க. சண்முகம் சகோதரர்கள் விட்டுச் சென்ற மேடைக் கலையை மனோகர் அவ்வாறே பின்பற்றிப் பெருவெற்றி பெற்றுக் கொடி நாட்டி வருகின்றார். வரலாற்று நாடகங்கள் புராண நாடகங்களைத் தொடர்ந்து அரங்கேற்றி வரும் இவரது நாடகக் குழுவில் இன்று ஏறத்தாழ நூறு பேர்கள் வரை உள்ளனர். துரோணர், காடகமுத்தரையன், சாணக்கிய சபதம், இலங்கேஸ்வரன் முதலிய இவரது நாடகங்கள் "சாதாரண மாகச் சிரமமின்றி" நூறு நாட்களைத் தாண்டிய நாடகங் களாகும். இவரது நாடகங்களில் சிறிது "மந்திர ஜாலங்கள்" இருந்தாலும் மேடைக் கலையில் "டிராமாஸ்கோப்" என்ற காட்சி அமைப்பை இன்னும் தொடர்ந்து காட்டும் பெருமை டைத்தவராக இவர் திகழ்கின்றார்.

திரு. ஏ. வி. எம். ராஜனின் லிட்டில் ஸ்டேஜ் குழுவினர் கற்பூரம், பாசதீபம், பால்குடம் போன்ற மேடை நாடகங் களால் புகழ்பெற்றனர்.

இன்று திரைப்பட முன்னணி, அல்லது அடுத்த நிலையில் உள்ளவர்கள் அனைவரும் மக்களை நேரிடையாகச் சந்திக்க விரும்பித் தமக்கென்று ஒவ்வொரு நாடகக்குழுவினை வைத்து நாடக மேடையை வளர்த்து வருகின்றனர்.

அரசியல் தலைவர்களும் மேடையும்

மேடை நாடகத்தால் மக்களைக் கவர முடியும், கூட்ட முடியும் என்று கருதித்தான் பல அரசியல் இயக்கங்கள் சில கதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்து அரசியல் கருத்தினைக் குழைத்து மக்களுக்கு விருந்தளிக்கின்றன. இன்று பல்வேறு இயக்கங்களின் நாளிதழ்களை எடுத்துப் பார்க்கும் பொழுது அவ்வவ் இயக்கங்கள் தம் கருத்துக்களை மேடை நாடகங்கள் மூலம் பரப்பிக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதனை உணரலாம். மக்களைப் பெருங்கூட்டமாகக் கூட்டி ஒரு நாடகக் கதை மூலம் தம் இயக்கக் கருத்துக்களைப் பரப்பி முழு வெற்றி கண்டவராக அறிஞர் அண்ணா அவர்களைக் குறிப்பிடலாம். இவர்படைத்த சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம், சந்திரோதயம், ஓர் இரவு, வேலைக்காரி முதலியன இவ்வாறு அரசியலால் மலர்ந்த மேடை நாடகங்கள்.

"கல்யாணம் பண்ணிப்பார் வீட்டைக் கட்டிப்பார்" என்பது பழமொழி. "நாடகம் எழுதிப்பார் அதனை அரங்கேற்றிப் பார்" என்பது புதுமொழி. எந்த நாடகக் குழுவும் தொடர்ந்து நடைபெறாவிட்டாலும், துன்பங்கட்கு இடையே அவை நாடகங்களை அரங்கேற்றிய வரலாறு, தமிழ் நாடக மேடை வரலாற்றில் நினைக்கத்தக்கதாகும்.

வளர்ச்சிக்கு வழிகள்

இம்மேடை நாடகங்கள் இன்னும் பரவுமேயானால் பயன் பெரியது. நல்ல கருத்துக்களைச் சொல்வதற்கு நாடகங்களைப் பயன்படுத்துகின்றோம். நுண்கலைகளுள் அனைவரும் விரும்பும் கருத்துமிக்க கண்கவர் கலை இந்நாடகக் கலையாகும். எளிய மக்களின் கல்விக் கூடமெனவும் பொதுமக்களின் புத்தகமெனவும் கற்பனை பண்ணத்தக்க இம்மேடை நாடகங்கள் மேலும் நன்கு வளர வேண்டும் என்றால் ஊர்தோறும் திறந்த வெளி அரங்கம் இருந்தால் இக்கலை பொலிவுடன் வளர

வாய்ப்புண்டு. காரணம் நம் நாட்டுத் தட்ப வெப்பத்திற்கு ஏற்ப ஆண்டுக்கு 9 மாதங்கள் திறந்தவெளி அரங்கில் மேடை நாடகங்கள் நடத்த வாய்ப்புண்டு. பிற நாடுகளைவிட நம் நாடே திறந்த வெளி அரங்கிற்குப் பொருத்தமானது. வலிமை மிக்க நகரமன்றங்கள், ஊராட்சி மன்றங்கள் இதில் கவனம் செலுத்துமேயானால் அக்கவனம் நாடக வளர்ச்சியில் திருப்ப மாக அமையும். ஜி.டி. ஸோர்தி என்பவர் மார்க் என்னும் பத்திரிக்கையில் திறந்த வெளி அரங்கம் பற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். இதனை ஆதரித்து 22-2-5ப இந்துப் பத்திரிக்கை ஒரு துணைத் தலையங்கம் எழுதியிருந்தது. இவ்வாறு அரங்கங்கள் அமைக்கப்படுவதால் மேலே கண்ட புகழ்மிக்க நகர்களில் தொழில் நாடகங்களன்றி, தெருக்கூத்து, அமெச்சூர் நாடகம், ஆண்டுக்குச் சில முறை கூடிக் கலையும் கலைவாணர்கள் நடத்திடும் ஏதாவது ஒரு நாடகம் அல்லது நாட்டிய நாடகம் அங்கு நடைபெற உதவும். ஊருணி, பலரைத் தம்பால் அழைப்பதுபோல் பல வகை நாடக வகைகளையும் இவ் வரங்கம் வளர்க்கக் கூடும்.

கோயில் இல்லா ஊரில்லை. திரைப்படக் கொட்டகையில்லா ஊரில்லை; நாடகம் நடத்த மேடையில்லா ஊர்களுண்டு. இந்நிலை மாறும் காலம், மேடை நாடகங்களுக்கு நற்காலமாக இருக்கும்.

6. அமெச்சூர் நாடகம்

நாடகக் கலைத்துறையில் எல்லாரும் ஈடுபடுவதென்பது எளிதான செயலன்று. நடிப்புத் திறமை, சொல்லாற்றல், குரல்வளம், தோற்றப் பொலிவு முதலான பல நலன்களும் உடையவர்களே இதில் ஈடுபட முடியும். எனவே இதற்கென அமைக்கப்பட்ட தனிப்பட்ட நாடக நிறுவனங்களே இக் கலையை வளர்க்கும் தகுதியுடையன. இந் நிறுவனங்களைச் சார்ந்த தொழில் முறை நடிகர்களே நாடகங்களில் நடித்து வருதல் பெரும்பான்மையாக இருக்கும்.

ஆனால், தொழில் முறையில் இல்லாமல் வேறு அலுவல் களில் உள்ளவர்களும், பல்வேறு துறைகளில் உள்ளவர்களும் சில நேரங்களில் ஒன்றுகூடிப் பொழுதுபோக்காக நாடகங்கள் நடத்துவதுண்டு. அடிக்கடி நடைபெறும் தொழில் முறை நாடகங்களைப் போலன்றி, இவை எப்போதோ ஒரு முறையே நடக்கும். இத்தகைய நாடகங்களையே "அமெச்சூர் நாடகங் கள்" என அழைப்பர். இதில் சேர்ந்து நடிக்கும் நடிகர்களுக்கு முன்பு ஊதியம் வழங்கப் படுவதில்லை. பொழுது போக் காகவே இவர்கள் நடித்து வந்தனர். இப்போது ஊதியம் வழங்கப்படுகின்றது.

குறைகள்

பழங்காலத்தில் நடத்தப்பட்டு வந்த நாடகங்களில், பல குறைகள் இருந்து வந்தன. அவற்றுள் நான்கு குறிப்பிடத்தக்கன.

அ. தெருக்கூத்து முறை

பெரும்பான்மையான நாடகங்கள் தெருக்கூத்தாகவே நடைபெற்றன. இவை இரவு பத்து, பதினொரு மணிக்கு மேல் தொடங்கிக் காலை ஏழு மணி வரையும் நடைபெறும். முதலில் துதிப் பாடல்கள் முடிவதற்கே ஒரு மணி நேரம் ஆகும். பிறகு கோமாளி வந்து ஆடுவான். அல்லது கட்டியங்காரன் ஒருவன் வருவான். இவர்களிடையே நடக்கும் தருக்கத்தைக் கொண்டு நாடகம் பற்றிய விளக்கங்களைப் பொதுமக்கள் அறிந்து கொள்வார்கள். பெரும்பான்மையும் புராண இதிகாசக் கதை களே இவ்வாறு நடத்தப்பட்டு வந்தன.

ஆ. வசனநிலை

அந் நாட்களில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களில் பெங்களூர் அப்பாவுப்பிள்ளை இயற்றிய சத்தியபாமா, அரிச்சந்திர விலாசம், காசி விசுவநாத முதலியார் இயற்றிய டம்பாச்சாரி

விலாசம் என்னும் நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. இவை பெரும்பாலும் பாடல்களாகவே பாடி நடிக்கப்பட்டன. பாடல்களின் பொருளை நடிகர்கள் பிறகு வசனமாகச் சபையோர்க்கு அறிவிப்பார்கள். மேடைமீது நடிக்கும் நடிகர்களும் தம் விருப்பப்படி வசனங்களைச் சேர்த்துப் பேசுவதுவழக்கமாக இருந்தது. ஏனென்றால் முறையான வசனங்களைக் கொண்ட நாடகங்கள் அக் காலத்தில் எழுதப்படவில்லை.

இ. உடைகள்

நடிகர்களின் உடைகள் பெருங்குறை உடையன. ஆண் நடிகர்கள் இடையில் பாவாடை அணிந்து நடித்தனர். துரியோதனன், கீசகன் போன்றவர்கள் பாவாடை அணிந்துவந்து மேடையில் சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவதும், ''ஆர்மோனியக் காரருடன்" சேர்ந்து ஒத்துப் பாடுவதும் வேடிக்கையாக இருக்கும். இத்தகைய இடங்களில் பின்பாட்டு என்பது பழைய நாடகங்களில் உள்ள பெருங்குறையாக இருந்தது. மேடைமீது நடிகன் பாடும் போது ஒவ்வோரடியையும் திருப்பிப் பின் பாட்டுக்காரர்கள் கும்பலாகப் பக்கத்தில் நின்று பாடுவார்கள்.

நாடகத்தின் முக்கிய பாத்திரங்கள் விலை உயர்ந்த சரிகை, சம்கி ஆடைகளையே அணிய வேண்டுமென்ற கட்டாயம் இருந்தது. அரிச்சந்திரன் வெட்டியானாக மாறி மயானக் காட்சியில் பிணங்களைக் காக்கும் காட்சியிலும் கூடச் சரிகை வேலைப் பாடு செய்த நிஜாரை அணிந்து கொண்டு, கம்பளிக்குப் பதில் சரிகை வேலைப்பாடு செய்த சால்வை ஒன்றைக் கையில் ஏந்தி, பிணங்களைக் குத்தித் திருப்பும் கோலுக்குப் பதிலாக வெள்ளித்தடி ஒன்றை வைத்துக் கொண்டு தோன்றுவான். யார் கண்ணுக்கும் புலப்படாத தாலியைத் தவிர வேறு எதுவும் இல்லை எனப் பாடி நடிக்கின்ற சந்திரமதி, அக் காட்சியில் பல வகைப்பட்ட ஆபரணங்களையும் பலர் வெகுமதியாகத் தந்த பொற்பதக்கங்களையும் அணிந்து கொண்டிருப்பது வேடிக்கையாக இருக்கும்.

ஈ. கால நீட்டம்

ஒரே நாடகம் பல பாகங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு சனிககிழமையும் நடைபெறும். அரிச்சந்திர விலாசம், ஆடி முடிப்பதற்கு ஆறு மாதங்கள் ஆகியிருக்கின்றன.

இவை போன்ற எண்ணற்ற குறைகள் அக்கால நாடகங்களில் இருந்து வந்தன.

அமெச்சூர் நாடகத் தோற்றம்

காலப்போக்கில் அமெச்சூர் நாடகங்களில் இருந்த குறைகளை அகற்ற வேண்டுமென்ற எண்ணம், கல்வி கற்றோரிடையே எழலாயிற்று. நாடகத் தொழிலில் உள்ள இழிநிலையை மாற்றுவதற்காகவும் அதனைச் சீர்திருத்தி அமைப்பதற்காகவும் சில அறிஞர்கள் முன்வந்தனர். இவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள். இவரும் இவரது நண்பர்களும் ஒன்றுகூடி 1891 ஆம் ஆண்டு சென்னையில் ''சுகுண விலாச சபை'' என்ற அமெச்சூர் நாடக சபையைத் தோற்றுவித்தனர். இதனை ஒட்டிப் பல அமெச்சூர் நாடக மன்றங்கள் ஆங்காங்கு எழுந்தன.

நாடகத்துறையின் சீர்திருத்தம் ஒன்றே இச்சபையின் நோக்கமாக இருந்தது. இவற்றின் நடைமுறைகளால் நாடகக் கலையில் ஒரு புரட்சி தோன்றியது என்றே கூறலாம்.

பட்டக்கல்வி பயின்ற பேரறிஞர்கள், பெரும்பதவியில் உள்ளவர்கள், வழக்கறிஞர்கள் செல்வாக்கும் மதிப்பும் பெற்றவர்கள் ஆகியோர் ஒன்றுகூடி இச்சபையினர் நடத்தும் நாடகங்களில் பங்கேற்று நடித்தனர். நாடகங்களுக்கு இருந்த முரட்டுத் தன்மையும், இழிநிலைப் போக்கும் இவ்வமெச்சூர் நடிகர்களாலும், நாடகங்களாலும் மாறும் நிலை ஏற்பட்டது. டாக்டர் சர் சி. பி. இராமசாமி ஐயர், சர் ஆர். கே. சண்முகம்

செட்டியார் போன்றவர்கள் பம்மல் சம்பந்தனார் தூண்டு தலால் இவ்வமெச்சூர் நாடகங்களில் நடித்தவர்கள் என்பதனை நாம் அறிகிறோம். இவ்வாறு உயர் மட்டத்தில் உள்ளவர்கள் நடிக்க முன்வந்ததால் நாடகக் கலையைப் பற்றி மக்கள் கொண்டிருந்த இழிவான கருத்து மாறத் தொடங்கியது. நடிகர்களைப் பற்றிய கீழ்நிலைக் கருத்துக்கள் மறைந்து மக்களிடையே அவர்களின் மதிப்பு உயரத் தொடங்கியது. இவ்விழிவினை நீக்கிப் புரட்சி செய்தவை அமெச்சூர் நாடக சபைகளே. இக்கருத்துக்கு மூன்று எடுத்துக் காட்டுக்களை மட்டும் சான்றாகக் காட்டலாம். 1914 ஆம் ஆண்டில் சென்னையில் "சசிவிலாச சபா" என்ற நாடகக் குழு டாக்டர் சர் சி.பி. இராம சாமி ஐயர் அவர்கள் தலைமையில் இயங்கியது. இச் சபையில் படித்தவர்கள். பெரும் பதவிகள் வகித்தவர்கள் உறுப்பினர் களாக இருந்தனர். இவர்கள் பல நாடகங்களை அரங்கேற்றி இக் கலைக்குச் சமுதாயத்தில் மதிப்பினைக் கூட்டினர்.

நாட்டுக்கோட்டை நகரத்தார்கள் தம் குலத் தொழிலின் மந்திரமாக "திரைகடல் ஓடியும் திரவியம் தேடு" என்பதனைக் கொண்டவர்கள். தீண்டாதவர்கள் கோயிலில் செல்லும் நுழைவுக்குச் சமமானது அவர்களின் நாடகத்துறை நுழைவு. 1933 ஆம் ஆண்டில் அச் சமூக இளைஞர்கள் காரைக்குடியில் "நாட்டுக் கோட்டை நகரத்தார் இளைஞர் டிராமடிக் சொசைட்டி" என்ற அமெச்சூர் குழு ஒன்று அமைத்து, அதன் சார்பாகப் பம்மல் சம்பந்தனாரின் பல நாடகங்களைச் செட்டி நாட்டுப் பகுதிகளில் அரங்கேற்றம் செய்திருக்கின்றனர்.

1968 ஆம் ஆண்டு அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ் நாடக மன்றம் என்ற அமைப்பு ஒன்று நிறுவப்பட்டது இவ்வமைப்பில் பேராசிரியர்கள், ஆசிரியர்கள் உறுப்பினர்கள்; ஆண்டுதோறும் பல கலை நிகழ்ச்சிகளில் கற்றுவரும் ஆயிரக் கணக்கானோருக்கு மத்தியில் இவர்கள் ஈடுபடுவதால், வளர்ந்து வரும் இளைஞர் கூட்டம் இக்கலையின் மீது மதிப்பு மட்டு மன்று, "பக்தி" யுடையதாகவும் மாறுகிறது. இச்சான்று களால் அமெச்சூரரின் அரும்பணி பெருமை படைத்ததாக

இருக்கிறது. இவர்கள் செய்த மேடைத் தொண்டுகள் என்றும் நினைவு கூரத்தக்கன.

சீர்திருத்தங்கள்

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகக்கலை ஈடுபாட்டால் அமெச்சூர் நாடகங்களில் சீர்திருத்தங்கள் பல எழுந்தன. அவருக்கு முன் இருந்த குறைகள் மாற்றப்பட்டுப் புதுமைகள் புகுத்தப் பெற்றன. சீர்திருத்தங்களில் சிலவருமாறு:-

அ. காலம்

அமெச்சூர் நாடக சபைகள் பல சீர்திருத்தங்களைச் செய வாக்க முற்பட்டன. முதலாவதாக இரவு முழுதும் நாடக மாடும் நிலையை மாற்றி, இரவு ஒன்பது மணிக்குத் தொடங்கி நான்கு அல்லது ஐந்து மணிக்குள்ளாக நாடகத்தை முடிக்கும் வழக்கம் ஏற்பட்டது.

ஆ. மாற்றங்கள்

சூத்திரன், கோமாளி வருவதும், சபையோர் திகைத்தற் காக மோகினிராசன், மோகினி ராணி வரும் வழக்கமும் அடி யோடு நீக்கப்பட்டன. நாடகக் கதைச் சுருக்கம் அச்சிடப்பட்டு சபையோர்க்குத் தரப்பட்டது. முழுதும் இசைமயமாகவே இருந்த நாடகங்கள் வசனமாக மாற்றப்பட்டன. அதிலும் அக் கால ஆபாச நடை மாற்றப்பட்டு, மறுமலர்ச்சி நடை புகுத்தப்பட்டது. தமிழ் நாடகங்களில் தெலுங்கு, வடமொழி போன்ற மொழி வசனங்கள் சேர்க்கக் கூடாதென்று தடுக்கப் பட்டது.

இ. பின்பாட்டு

இதுவரை நாடகத்துக்கு இன்றியமையாதது எனக் கருதப் பட்டு வந்த பின்பாட்டு முறை கைவிடப்பட்டது. தாளம்

அல்லது ஜாலரா தட்டுவது நின்றது. ஆர்மோனியம் மேடையிலிருந்து மறைவான இடத்துக்குச் சென்றது. முன்புறம் தொங்கிக்கொண்டிருந்த மண்ணெண்ணெய் விளக்குகள் அகற்றப்பட்டு, ஆங்கில மேடை நாடக வழக்குப்படி புதுமுறை விளக்குகள் பொருத்தப்பட்டன. திரைகளிலும் மாற்றம் செய்யப்பட்டது.

ஈ. உடை

நாடக நடிகர்கள் எந்தப் பாத்திரமாயினும் சரிகை, சம்கி உடுப்புகள் அணிய வேண்டுமென்ற வழக்கம் மாற்றப்பட்டு கால நிலைக்கேற்ற ஆடை அணிகள் அணியும் வழக்கம் வந்தது.

உ. கருத்தில் புதுமை

எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக இவை செய்த தொண்டானது பழைய புராண, இதிகாசக் கதைகளையே மேடையில் நடத்தி வந்த முறையைச் சிறிது மாற்றிச் சீர்திருத்த சமூக நாடகங்களைத் தமிழில் புகுத்தியதே ஆகும். வடமொழி நாடகங்களை ஒட்டி எந்த நாடகமும் துன்பியலாகவே முடிய வேண்டும் என்ற விதி மாற்றப்பட்டு இன்பியல் முடிவை உடைய நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இவற்றின் பணியால் நாடகக் கலைஞர்கள் மீதிருந்த இழிநிலை மாறத் தொடங்கியது. பெண்களும் நாடகங்களில் நடிக்கத் தொடங்கினர்.

ஊ. சிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள்

சமூக முன்னேற்ற நாடகங்கள் நடத்திய பெருமை அமெச்சூர் நாடக மன்றங்களையே சாரும். ராவ்பகதூர் சம்பந்த முதலியார், திரு. வி. பி. சீனிவாசஐய்யங்கார் போன்ற பட்டம் பெற்ற மேதைகளும், அரசியல் அறிஞர் சிலரும் சமூக சீர்திருத்த வாதிகளும் ஒருங்கிணைந்து நாடகக்கலைக்குப்புத்துயிர் அளிக்கத் தொடங்கினர். சுகுணவிலாச சபையில் நாடகப் பேராசிரியர் சம்பந்தனாரின் மனோகரா, இரத்தினாவளி, வேதாள

உலகம் போன்ற நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன. சம்பந்த னாரின் சுகுண விலாச சபை, தலைசிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள் இருவரைத் தமிழ் நாட்டிற்கு அளித்தது.

ஒருவர் பதிபத்தி, பம்பாய் மெயில், பஞ்சாப் கேசரி, கவர் னர் கப் என்பன போன்ற திடுக்கிடும் பெயர்களால் நாடகங் களைத் தயாரித்தவரும் இங்கிலாந்துக்குச் சென்று அங்கே சிறந்த நாடகங்களை நடத்தியவருமான தேசபந்து ஆசிரியர் திரு. தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்கள். மற்றொரு வர் நாவல் நாடகங்கள் வாயிலாகத் தமிழில் ஓர் சீர்திருத்தப புயலை வீசச் செய்த திரு.எம். கந்தசாமி முதலியார் அவர்கள். கிருஷ்ணசாமிப்பாவலர் அவர்கள், பழைய பாதையில் நடிகர் கள் சென்று கொண்டிருந்த செக்கிழுப்பது போன்ற போக்கை மாற்றி நாடக உலகைப் புதிய பாதையில் செலுத்தித் தமிழ் நாடக உலகில் ஓர் மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தினார். இன்று பல நாடக மன்றங்கள் சமூக நாடகங்களை நடத்துகின்றன என்றால் அதற்கு வழி வகுத்தவர் பாவலர் அவர்களே எனலாம். இவர்களைப் பற்றிப் பின்வரும் பகுதியில் விரிவாகப் பேசப் பட்டாலும் இங்கும் சில செய்திகள் தெரிந்து கொள்வது பயனுடையது.

திரு எம். கந்தசாமி முதலியார் அவர்கள் அமெச்சூர் நாடக உலகில் புதுமையைத் தோற்றுவித்த சம்பந்தனாருக்கு அடுத்த நிலையில் குறிப்பிடத்தக்கவராவர். நாவலாசிரியர் திரு. ஜே. ஆர். ரங்கராஜு அவர்களின் நாவல்களில் புதைந்து கிடந்த கருத்துக் களஞ்சியத்தை எடுத்து நாடகமாக அமைத்துச் சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைப் பரப்பியவர் இப்பெரியவர்.

ராஜாம்பாள் என்ற நாடகத்தின் மூலம் காதலின் வலிமை யையும் ராஜேந்திரன் மூலம் வரதட்சிணைக் கொடுமையையும், சந்திரகாந்தாவின் மூலம் சில போலி மடாதிபதிகள் புரியும் அட்டூழியங்களையும், மோகன சுந்தரம் வாயிலாகப் பொருந்தா மணத்தினால் விளையும் கொடுமைகளையும் மக்களுக்கு எடுத்துக் காட்டிய இவ்வறிஞர்க்குத் தமிழகம் கடமைப்பட் டுள்ளது.

சம்பந்தனார் தொண்டு

எல்லாவற்றிற்கும் சிகரம் வைத்தாற் போன்ற தொண்டு செய்தவர் திரு. சம்பந்தனாரே. வழிக்கறிஞராகவும் நீதிபதியாகவும் பணியாற்றிய இப் பேரறிஞர் அமெச்சூர் நாடக மன்றத்தில் பலப்பல அறிஞர்களை ஒன்றுதிரட்டி நாடக உலகையே மாற்றி அமைத்தார். அமெச்சூர் நாடகங்களில் மேலே குறிப்பிடப்பட்ட சீர்திருத்தங்கள் எல்லாம் சம்பந்தனாரால் செய்யப்பட்டனவே. இவர் எண்ணற்ற நாடகங்களை எழுதியதோடல்லாமல் தாமும் நடிகராகப் பங்கேற்று நடித்து வந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

சுகுண விலாச சபையைப் போலவே பல அமெச்சூர் நாடக மன்றங்கள் அக் காலத்தில் தோன்றி நாடகக் கலையை வளர்த்தன. இன்றும் வளர்ந்து வருகின்றன அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன, 'அமெச்சூர் டிரமாடிக் பார்ட்டி', 'ஸ்ரீ கலாநிலையம்', 'மறுமலர்ச்சி நடிகர் மன்றம்', 'திருச்சி நாடகக் கலைஞர் சங்கம்', 'அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் நாடக மன்றம்' என்பன.

அமெச்சூர் நாடகத்தின் இன்றைய போக்கு

முழுக்கத் தொழில் முறை நடிகராக முடியாதவர்கள், பொழுது போக்கிற்காக இக் கலையின் மீது ஏற்பட்ட பற்றுதலால் உருவான இக்குழு அமைப்பு இன்று சென்னையில் வருவாய் தேடும் அமைப்பாக மாறிவிட்டது. வழக்குரைஞர்கள், அரசாங்க அலுவலர்கள், டாக்டர்கள், கல்லூரி ஆசிரியர்கள் ஆகியோர் அமெச்சூர் நாடக அமைப்புக்களை உருவாக்கி எளிய முறையில் புதிய பாணியில் கூடியவரை ஒரே "செட்" நாடகங்களை நடத்தி வருகின்றனர். சென்னை வாழ் மக்கள் இப்பொழுதுபோக்கை விரும்புகின்றனர். மனோகர், டி. கே. எஸ்., ஏ. வி. எம்.ராஜன், சிவாஜி போன்ற தொழில் முறை நடிகர்களின் நாடகங்களுக்குப் போட்டியாக அமெச்சூர் நாடகங்கள் அமைகின்றன. சென்னைக்குஅப்பால் அமைந்துள்ள

அமெச்சூர் நாடக மன்றங்கள் சென்னை மன்றங்களைப் போலச் செழிப்பச் சூழலை அடையா விட்டாலும் கூட, சிறப்பான கொண்டாட்ட நாட்களுள் நாடகக் கலைப் பயிருக்கு நீருற்றிக் கொண்டிருக்கின்றன. ஆனால் சென்னையில் முழுக்க அமெச்சூர் மன்றத்தார், நாடகக் கலையின் உருவினைச் சிறிது கூட்டினா லும் குறைத்தாலும் 'நாடகம்' என்ற எண்ண அலைகளை உண்டாக்கி வருகின்றனர். திரைப்படம் இக்கலையை உண்டு விடாமல் காத்தவர்கள் இவ்வமெச்சூரார்கள். புராண, வரலாற்று நாடகக் கருக்களை நீக்கிச் சமூகக் கதைகளை மட்டும் சுருக்கமாகக் கொண்டு பெரும்பாலும் எள்ளல் கோட்பாட்டிலேயே நாடகம் அமைப்பது இன்றைய அமெச் சூராரின் போக்காக இருக்கிறது. ஆறு பாத்திரங்களுக்குள் வரும் கதை, பெண்பாத்திரமின்றி வரும் கதை அல்லது நாயக நாயகிக்கு உறவினர்கள் இன்றி வரும் கதை இப்படி ஆட் குறைப்பில் அக்கறையுடன் தேர்ந்தெடுக்கும் போக்கும் இன்று நீடித்து வருகிறது. இந் நாடகங்களைப் பார்த்து மகிழ்வதில் சென்னை வாழ் மக்களுக்கு ஒரு விருப்பமும் மோகமும் இருக் கின்றன என்றே கூற வேண்டும்.

மேடை இலக்கணங்கள், மேடை நுட்பங்கள் இவைகளில் ஒரு சிலவற்றை அமெச்சூரார் பின்பற்றத் தவறி விட்டாலும், இக் கலை நசித்துப் போகாமல் காப்பாற்றி வருபவர்களில் மறக்கமுடியாதவர்கள் அமெச்சூர் சபையினர்.

7. தேசிய நாடகம்

இப்பகுதியின் துவக்கத்தில் நாடக வகைகளாகப் பல நாடக வகைகளை அவ்வை சண்முகம் குறிப்பிட்டாலும், இங்கு தேசிய நாடகம் மட்டும் விளக்கப்படுகிறது. பருவம், காலம் இவற்றிற்கேற்பப் பல நாடகங்கள் தோன்றுவதுண்டு. அப் படித்தோன்றும் நாடகங்களாகப் பக்தி நாடகங்கள், சமூகச் சீர்திருத்த நாடகங்கள், பிரச்சார நாடகங்கள், தேசிய நாட கங்கள் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். எல்லாவகைகளையும் எடுத்துக் கொண்டு விளக்காமல் அவ்வகைகளில் மிகவும் குறிப்

பிடத் தக்க தேசிய நாடகம் மட்டும் இங்கு ஆராயப்படுகிறது. தமிழ் நாடகப் பரிணாம வளர்ச்சியில் தேசிய நாடகம் தோன்றியது குறிப்பிடத்தக்க திருப்பமாகும். வாய்மை, நேர்மை, நீதி முதலிய நல்ல உணர்வுகளை ஊட்டுவதற்கு நாடகங்களைப் பயன்படுத்தியதைப் போல நாட்டுப் பற்றை ஊட்டத் தேசிய நாடகங்களை உருவாக்கினர்.

20 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் இந்தியவிடுதலை வரலாற்றின் பொற்காலம். நாட்டில் தேசத் தலைவர்களால் மூட்டி விடப்பட்ட விடுதலை உணர்வுத் தீ மூலைமுடுக்குகளில் எல்லாம் பரவத் தொடங்கிய காலம் அது. நாட்டு விடுதலைக்காகத் தங்கள் உடல், பொருள், ஆவி மூன்றையும் அளித்துத் தியாகத் தீயில் குளிப்பதற்கு எண்ணற்ற தேசத்தொண்டர்கள் துடிதுடித்து நின்றனர். காசி முதல் குமரி வரை விடுதலை உணர்வு பொங்கி வழிந்தது.

இத்தகைய உணர்வு திடீரென மக்கள் உள்ளத்தில் கிளைத்து விடவில்லை. காந்தியடிகள் போன்ற மாபெருந் தலைவர்களால் வித்திடப்பட்டு எண்ணற்ற தேசத் தொண்டர்களாலும், தியாகிகளாலும் வளர்க்கப்பட்டுத் தழைத்துப் பூத்து, காய்த்துக் கனிந்து நின்றது. இவ்வுணர்ச்சியூட்டத்திற்குத் தலைவர்கள் மட்டுமன்றிக் கலைஞர்களின் பெருந்தொண்டும் காரணமாக அமைந்தது. சிறப்பாக மேடை நாடகங்கள் வழியாகவும், நாட்டு விடுதலையுணர்வு கொழுந்து விட்டு எரிந்தது. நாட்டுப்பற்றை அடிப்படையாக வைத்து நாடகங்கள் பல எழுதப்பட்டன. அவை பெரும் ஆதரவோடு மக்கள் முன்னிலையில் அரங்குகளில் நடிக்கப்பட்டன.

''நாடக அரங்குகள் பாமர மக்களின் பல்கலைக் கழகம்'' என்றார் இந்தியக் கவிக்குயில் சரோஜினி தேவி. இப்பாமர மக்களின் பல்கலைக் கழகத்தில் ஊட்டப்பட்ட நாடகக் கல்வி நல்ல பயனை நாட்டுக்கு விளைவித்தது.

இவ்வாறு எழுதப்பட்ட தேசியப் பற்று மிகுவிக்கும் நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை, பண்டித க. கோபாலாச்சார் எழுதிய ஸ்ரீ ஆரியசபா, சென்னை தெ. பொ. கிருஷ்ணசர்மிப் பாவலரால் எழுதப்பட்ட கதரின் வெற்றி, தேசியக் கொடி, தேசபக்தர் வெ. சாமிநாதசர்மா எழுதிய பாணபுரத்து வீரன், திரு.எஸ்.டி.சுந்தரம் எழுதிய கவியின் கனவு என்பன.

ஆரிய சபா

முதன் முதலில் தமிழில் 1894இல் எழுதப்பட்ட தேசிய நாடகம் இது. தேசிய உணர்வைத் தட்டி எழுப்பி, நாடு சிறக்கச் செய்யப் பாடுபடுவதற்கு அழைப்பு விடுக்கின்றது.

இந்நாடகம் ஐந்து அங்கங்களையும் ஒவ்வொருஅங்கத்திலும் இரண்டு களங்களையும் கொண்டது. கதை உறுப்பினர்களின் உரையாடல் வாயிலாகவே காங்கிரஸ் அமைப்பின் நோக்கம், அது செய்யும் தொண்டின் பெருமை, அக்கட்சியால் வேண்டப்படும் அரசியல் சீர்திருத்தங்கள், உரிமைகள் முதலியன விளக்கப்படுகின்றன.

தேசிய உணர்வு மிகுமாறு உரையாடல் அமைக்கப்பட இந்நாடகத்தில் கதைச்சிறப்போ, நிகழ்ச்சிகளின் விறுவிறுப்போ இருக்குமென எதிர்பார்ப்பதற்கில்லை. எனினும், இந்நாடகாசிரியர் தாம் செய்ய வேண்டிய கொள்கைப் பிரச்சாரத்தைக் கதை உறுப்பினர்களின் வாயிலாகவே செய்துவிடுகின்றார். சொற்பொழிவாகவும், உரையாடல்களாகவும், பிரச்சாரம் தெளிவு பெற்றுள்ளது. இக் காரணத்தால் நாடகங்களுக்குரிய அம்சங்கள் குறைதல் இயற்கையே.

அக்கால மொழிநிலைக் கேற்ப வடமொழியும் ஆங்கிலமும் கலந்த மணிப்பிரவாள நடை இந்நூலில் அமைந்துள்ளது. நாடகமும், தமிழும் என்று ஆய்ந்தால், இந்நாடகம் ஆய்வாளர்களால் சீர்குலைக்கப்பட்டுவிடும். நாடகத்தின் நோக்கம்

தேசிய உணர்வினை ஊட்டுவதாகும் என்னும் அடிப்படையில் பார்க்கும் போது நாடகத்தின் நோக்கம் நன்கு நிறைவேறு கிறது.

கதரின் வெற்றி

சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் படைத்த "கதரின் வெற்றி" குறிப்பிடத்தக்க தேசிய நாடகம். இது கி. பி. 19.2 இல் அரங்கேற்றப்பட்டது.

கதரின் வெற்றியில் வரும் கதாநாயகன் சுந்தரம் தன் காதலியுடன் தனித்துக் கொஞ்சும் காட்சியிலும் கூடக் காங் கிரஸ் பிரச்சாரமே செய்கிறான்.

"நீ என்னைக் காதலிப்பதானால் இன்றுமுதல் இந்தப் பரதேச ஆடை உடுத்துவதை விட்டுவிட்டுக் கதராடை புனைய வேண்டும்" என ஆணையிடுகிறான்.

"நான் ஊராரையெல்லாம் கதரணியச் செய்வது, உன்னை மட்டும் இக்கோலத்தில் காண்பது" என வருந்துகிறான். சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன் கண்ணகியை "மாசறு பொன்னே, வலம்புரி முத்தே," என்று கொஞ்சுவதற்கும் இதற்கும் எவ்வளவு வேறுபாடு!

நாடகத்தில் சுந்தரத்திற்கு அவன் மாமா சம்பந்தர் பின் வருமாறு அறிவுரை கூறுகிறார்.

'காந்திப் பேய் உன்னை நன்றாகப் பிடித்துக் கொண்டது. நான் என்ன சொன்னாலும் உன் காதில் ஏறாது. காந்தி என்ன காரியத்தைச் சாதித்துவிட்டார்?' சுந்தரம் கூறும் பதில்: "மாமா பொன்விளையும் பூமி என்று பலராலும் புகழ்ந்து பேசப்பெற்ற நமது பாரதநாடு தற்போது என்ன நிலையில் உள்ளது என்பதை நீங்கள் இன்னும் உணரவில்லையா? வெளி

நாட்டாருக்கு இலட்சக் கணக்கான ரூபாய்களுக்குத் துணிகளை ஏற்றுமதி செய்து கொண்டிருந்த நாம், இன்று நமது மானத்தைக் காப்பாற்றிக்கொள்ள வெளிநாட்டிலிருந்து ஆடையை எதிர்பார்க்கிறோமென்றால் அதைவிட அவமானம் வேறென்ன இருக்கிறது? நமது நாட்டுக் கைத்தொழிலை நாம் ஆதரிக்காமல் இப்படியே நசிக்க விட்டுவிடுவோமானால், வெளிநாட்டிலிருந்து துணிகள் வருவது திடீரென நின்று கொள்வதாக வைத்துக்கொள்வோம், அப்போது நாம் நிர்வாணிகளாயிருப்பதா?".

இது நீண்ட சொற்பொழிவுதான். ஆனால் அளவோடு நாடக நயம் குறையாமல் கையாளப்படுகிறது.

கருப்பொருளான கதையைச் சுற்றிப் பெரிய சொற்பொழிவுகளை நீட்டாமல், கருத்தைப் பரப்புவதற்குக் கதைப் போக்கிலேயே இடம் அமைத்துப் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப உரையாடல்களையும் இணைத்துப் பலவகைச் சுவைகளுக்கும் விருந்தளிக்கும் நாடகம் கதரின் வெற்றி.

தமிழுக்கு வளமூட்டும் நடை கையாளப்படவில்லையாயினும் நாடகச்சுவையும் இலட்சிய நோக்குங்கொண்டு அக்கால நாடக மேடைக்கேற்ப எழுதப்பட்ட நாடகம் இது என்று கூறலாம்.

இந்த நாடகத்தில் சில புதிய பகுதிகளைச் சேர்த்துக் ''கதர்பக்தி'' என்ற பெயரில் பாவலர் இலண்டனில் அரங்கேற்றி நடித்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பாணபுரத்து வீரன்

அந்நாட்களில் மக்களால் பெரிதும் வரவேற்கப்பட்ட நாடகம் இது. நாடகத் தமிழ் நலிந்து அருகியுள்ள நிலையைப் போக்க, நாட்டுப் பற்றினைக் குறிக்கோளாக வைத்து இந்

நாடகம் எழுதப்பட்டதாக முகவுரை கூறுகிறது. இம் முகவுரையினை எழுதிய பண்டிதை அசலாம்பிகை அம்மையார், "சுயநலமாகிய கற்பனைகளையும்,பொய்ம்மையாகிய முட்களையும் புரட்டியுருட்டி அதிக வேகமாக ஈர்த்துக் கொண்டு செல்லும் சுதந்திரப் பேராறு பெருக்கெடுத்தோடி நாம் முன்னேறும் நல்வழியைத் தூய்மைப்படுத்தி வரும் இந் நாளில் இத்தகைய நாடக நூல்கள் இன்றியமையாதன" எனக் குறிப்பிடுகின்றார். அந் நாளைய வெற்றி நாடகங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும்.

கலை கலைக்காகவே தானா?

'கலை கலைக்காகவே பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். அது பிரச்சாரம் முதலியவற்றுக்குப் பயன் படுத்தப்படுவது தகாது. இத்தகைய போக்கு கலையின் வளர்ச்சியைப் பாதிக்கும்' என ஏ. சி. பிராட்லி போன்ற அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர்.

முடிவுரை

'கலை கலைக்காகவே' என்ற கடுமையான விதி தேவையானதன்று; கலையால் நன்மை விளைவதாக இருந்தால் அவ்விதியைச் சிறிது தளர்த்துவது தவறாகாது.

இந்திய நாடு விடுதலை பெறுவதற்காகப் பாடுபட்ட கலைஞர்கள் எண்ணற்றோர். அவர்தம் கலையாற்றல்கள் முழுவதும் விடுதலைக்கே பயன்பட்டன. உணர்ச்சி மிக்க பாடல்கள் நாடெங்கும் இசையுடன் பாடப்பட்டன. விழிப் புணர்ச்சியையூட்டும் நாடகங்கள் பல நடத்தப்பட்டன. இவ்வாறே பல கலைகளும் பிரச்சாரத்துக்காகப் பயன்படுத்தப் பட்டிராவிடில் நாடு விரைவில் விடுதலை பெற்றிருக்கமுடியாது.

அறிவைத் தூண்டவும் மூடநம்பிக்கைகளை அகற்றவும் அதே நேரத்தில் தெய்வ நம்பிக்கையையும், ஒழுக்கத்தையும் வளர்க்கவும் நாடகம் பயன்பட்டு வந்துள்ளது. அத்தகைய நாடகங்கள், கொள்கையை விளக்கும் நல்ல பிரச்சாரத்துக்காகப் பயன்படுத்தப்படுவதில் எவ்விதத் தவறும் இல்லை.

தேசிய நாடகத்தில் மட்டும் பிரச்சாரம் இருக்கிறது என்பதில்லை. எந்த நாடகத்திலும் பிரச்சாரம் உண்டு. வாய்மையை வற்புறுத்தி அரிச்சந்திரன் நாடகம் அமைந்திருக்கின்றது என்றால் அதுவும் பிரச்சாரமே. எனவே இத்தகைய நாடகங்கள் நாடகக்கலையின் வடிவத்தைச் சீர்குலைத்து விட்டன என்று கருதிவிடக் கூடாது. தேச விடுதலையுணர்வை ஊட்டுவதில் தமிழ்நாடகக் கலையும் பங்கு பெற்றிருக்கிறது என்பது தான் சிந்தனையின் வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்க கட்டமாக விளங்குகிறது.

நாடகப்பாடல்களிலும் விடுதலைத் தீ

நாடகப் பாடல்களும் தேசிய உணர்வை ஊட்டுவனவாகவே இயற்றப்பட்டன. வள்ளி பாடினாலும் மாதவி பாடினாலும் கோவலன் பாடினாலும் இந்திய விடுதலைக்குரல் அப் பாடல்களில் ஒலித்தது. இது, நாடக இலக்கணத்தில் காலமுரண் ஆயினும், நாடகத்தைப் படைத்தவர்களின் தேசியப் பற்றின் உச்சநிலையைக் காட்டுகின்றது.

''கதரின் வெற்றி''யில் பாடப்பட்ட பாடல் ஒன்று வருமாறு:

''சீரான இந்தியாவில்
பேர்போன தொழில்களெல்லாம்
செத்துக் கிடக்கும் இந்த
சீர்குலைந்த நாளையிலே

சேர்ந்தராட்டின் பெருமை
செப்புவேன் கேளருமை
தீருமேநம் வறுமை" (சீரான)

இப் பாடல், வறுமைதீர எண்ணிய நாடகவாணர்களின் விடுதலையுள்ளத்தைக் காட்டுகின்றது.

இன்னும், வள்ளி நாடகத்தில் தினைப்புனத்தில் வள்ளியாக நடிக்கும் நடிகை,

"இந்தியாவைக் கொள்ளை கொள்ளும்
இங்கிலாந்துப் பட்சிகளா
சொந்தநாட்டுக் கோடுங்கள்
ஆலோலங்கடிச் சோ—"

என்று பாடி ஆங்கிலேயரை விரட்ட மக்களைத் தூண்டுவார் கோவலன் நாடகத்தில் மாதவி, கோவலனிடம்,

"தரவேணும் எனதாசை மணவாளரே, வாங்கித்
தரவேணும் எனதாசை மணவாளரே
பரதேசமுறை நீங்கப் பாரத மக்களைக் காக்க
பாட்டிநூற்ற ராட்டின நூலில்
பேட்டுப் போட்ட சீட்டி வாங்கித் தரணும்
முந்தாணி முகப்பினிலே
மோதிலால் படம் போட்டு
முத்துசாமி சீடர்
இங்குமெச்சிப் பாடும் கதராடை" (வாங்கித்)

என்று கதராடையைக் கேட்பதும், மாதவி மோசம் செய்து விட்டாள் என்று கோவலன் பாடும்போது,

"காசைப் பறிக்கும் ஐரோப்பா கவர்மெண்டைப்போல
கைப்பொருள் தனைப் பறித்தாள்"

என்று இரங்குவதும் நாட்டின் விடுதலை உணர்வையே காட்டுவன.

நாடக வகைகளில் தேசிய நாடகங்கள் என்பன, குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தின் உணர்வை வெளியிடும் 'கால நாடகங்கள்' ஆயினும் அவைகள் ஒரு காலத்தில் வரலாற்றை அறியத் துணையாவன என்று கூறலாம். மேலும் அவை குறிப்பிட்ட நோக்கத்திற்காகப் படைக்கப் பெற்று, அந்நோக்கம் எங்கும் பரவுமாறு செய்த அருஞ்செயல்களைப் பாராட்ட வேண்டும், தமிழில் தோன்றிய தேசிய நாடகங்கள் குறைவாயினும் அவை விளைத்த பயன் நிறைவாகும் என்று சொல்லலாம்.

இன்று விடுதலை பெற்ற நாடாக இருப்பதால், இந்நாடகங்களை மாதிரிக்குக் கூடப்பார்ப்பதற்கு வழியில்லாமல் இருக்கிறது. அடிமைக் காலத்தில் விடுதலை உணர்ச்சி ஊட்டும் பாடல்களில் இருந்த வேகம், விடுதலை பெற்ற பிறகு பாடும் பொழுது இருப்பதில்லை. அந் நிலையைத் தான் தேசிய நாடகங்களும் அடைந்தன.

8. ஓரங்க நாடகம்

ஓரங்க நாடகம் என்பது ஒரு அங்கமே கொண்ட குறு நாடகம். இதனை ஒற்றையங்க நாடகம் என்றும் சொல்வர்[1]. உலகத்தின் எல்லா மொழி இலக்கியங்களிலும் முதன் முதல் ஓரங்க நாடகமே தோன்றி இருக்க வேண்டும். அதிலிருந்து படிப்படியாக மூன்றங்கம், ஐந்தங்கம் என்றிவ்வாறு நாடகம் வளர்ச்சியடைந்திருக்க வேண்டும் என்று அறிஞர்கள் கருதுவர்.

---

1. வி.ஆர். எம். செட்டியார், குமரியின் சபதம், (1962) முன்னுரை

கி. பி. 13, 14ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஆங்கில நாடக இலக்கியம் தொடங்கியது. கத்தோலிக்கக் கிறித்தவர்கள் தங்கள் கொள்கைகளை மக்களிடையே பரப்ப மத சம்பந்தமான நாடகங்களை நடித்து வந்தனர். மறைபொருள் நாடகம், அற்புத நாடகம் ஆகிய இரண்டையும் மாதா கோயில்களிலேயே நடித்து வந்தனர். இவை எல்லாம் ஓரங்க நாடகங்களே.

முதலில் நடித்த நாடகம்

உலகத்தின் பழமையான நாடுகளில் ஓரங்க நாடகங்களே முதலில் நடிக்கப் பட்டன. இப்போதும் சாக்கியர் கூத்து, ஓட்டந்துள்ளல் என்பன போன்ற களியாட்டங்களில் இவ்வுண்மையைக் காண முடிகிறது.

கி. பி. 19ஆம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்து போன்ற நாடுகளில் நாடகப் பண்ணை இயக்கம் தோன்றியது பிரிட்டிஷ் நாடகக் குழு, அமெரிக்கச் சிறு நாடக இயக்கம் இவற்றின் உதவியால் மீண்டும் ஓரங்க நாடகம் தலை தூக்கியது. இந்த இயக்கங்களில் தொழில் நடிகர்களைக் காட்டிலும் பொழுது போக்கு நடிகர்களே அதிகமாக ஈடுபட்டு நடித்து வந்தனர்.

வேறுபாடு

முழு நாடகம் என்பது ஐந்தங்கங்களை உடையது. இந் நாடகத்தோடு ஓரங்க நாடகத்தை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் நாவலுக்கும் சிறுகதைக்கும் என்ன வேறுபாடு உண்டோ அது தான் இங்கும் உண்டு என்பது விளங்கும். ஆனால் இதைக் கொண்டு ஓரங்க நாடகம் எழுதுவது எளியது என்று எண்ணுவது தவறு. இன்னும் சொல்லப் போனால் ஓரங்க நாடகம் எழுதுவதுதான் கடினமானது. காரணம் முழு நாடகத்தில் உள்ளது போலவே ஓரங்க நாடகத்திலும் பாத்திர வருணனை, கருத்து முக்கியத்துவம், சமபவத் தொடர்ச்சி, சிறந்த உரையாடல், கதையம்சம், உணர்ச்சிப் போராட்டம் ஆகியவை இடம் பெற்றாக வேண்டும். மிகக் குறுகிய அளவுக்குள் இவற்

றைக் காட்டுவது கடின ஆற்றல் ஆகும். என்றாலும் நாடகத் துறையில் புதுமுறைகளைப் புகுத்தி ஆராய்ச்சி செய்து பார்க்க விரும்புகின்றவர்களுக்கு ஓரங்க நாடகங்களே ஏற்றவை.

20ஆம் நூற்றாண்டில்

கி. பி. 20ஆம் நூற்றாண்டில் மீண்டும் ஓரங்க நாடகங்கள் தலை தூக்கின. 1.04ஆம் ஆண்டில் அயர்லாந்து நாட்டில் டப்ளின் நகரத்தில் குமாரி ஏ. ஈடி. எப். ஹார்னிமன் என்பவர் நாடகப் பண்ணை அரங்கு ஒன்றை ஏற்படுத்தினார். அதன் பெயர் ஆபிதியேட்டர். இந்நாடகக் குழுவினர் ஓரங்க நாடகங்கள் பலவற்றைச் சிறப்பாக நடித்து மக்களைக் கவர்ந்தனர். இவர்கள் நடித்த ஓரங்க நாடகங்களில் ஜே. எம். சிஞ்ச் என்பவர் எழுதிய 'கடல் வீரர்கள்' என்ற நாடகம், மக்களிடையே மிகுந்த செல்வாக்கைப் பெற்றிருந்தது. குமாரி ஹார்னிமன் டப்ளினில் நாடகத் தொண்டு ஆற்றியதோடல்லாமல், மான்செஸ்டரிலும் லிவர்ப்பூரிலும்கூட நாடக அரங்குகளை நிறுவிப் புதிய நாடகாசிரியர்களை முன்னுக்குக் கொண்டு வந்தார். அவர்களில் ஸ்டான்லி ஹௌட்டன் என்பவர் இயற்றிய 'இறந்த அன்புக்குரியவர்' என்ற நாடகம் மிகவும்புகழ்பெற்றது. நகைச்சுவை மலிந்தது. குமாரி ஹார்னிமன் தோற்றுவித்த இந்த நாடகப் பண்ணை இயக்கந்தான் பிற்காலத்தில் எங்கும் ஓரங்க நாடகங்கள் நடப்பதற்குக் காரணமாய் இருந்தது எனலாம். ஹார்னிமனைப் பின்பற்றிப் பலர் நாடக சங்கங்களை அமைத்தனர். ஆண்டு விழாக்கள் நடத்தி ஓரங்க நாடகங்களுக்குப் பரிசுகள் வழங்கினர்.

தமிழ் நாட்டில்

தமிழ் நாட்டில் பல அங்கங்களை உடைய நாடகங்கள் வெளிவருவதனை விட ஓரங்க நாடகங்கள்தான் மிகுதியாக வெளிவருகின்றன. நூற்றுக்கணக்கான ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதிய நாடக ஆசிரியர்கள் உண்டு; பத்திரிக்கைகள், வானொலிகள் பள்ளி அல்லது சங்க ஆண்டு விழா நிகழ்ச்சிகள் இவை

களில் ஓரங்க நாடகங்கள் பேரிடம் பெற்று வருகின்றன. சில நாடகங்கள் வெறும் உரையாடலாக அமைவதனையும் இங்குக் குறிப்பிடத்தான் வேண்டும். பழைய தமிழ் இலக்கியங்களில் ஏதாவது ஒரு பாடலை எடுத்து ஓரங்க நாடகமாக மாற்றுவது, அல்லது குடும்பச் சூழலை வைத்து நாடகம் புனைவது இவற்றை இன்று ஓரங்க நாடகங்களின் கருவாகக் காண் கின்றோம். தமிழில் வெளியான நாடக நூல்கள் பெரும்பகுதி ஓரங்க நாடக நூல்களே. வெறும் பொழுதுபோக்கான நிகழ்ச் சிகளை மக்கள் விரும்பியதால் இந் நாடகங்கள் நிறையத் தோன்றின எனலாம். ச. து. சு. யோகி, துறைவன், சுகி, நாணல், கோமதி சுவாமிநாதன், பி. எஸ். இராமையா முத லானவர்கள் நிறைய ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதியவர்களா வார்கள்.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் கலித்தொகைப் பாடல்கள் நல்ல ஓரங்க நாடகக் கூறுகள் நிறைந்தவைகள் என்பது நினைவு கொள்ளத்தக்கது. அப் பாடல்களை அடிப்படையாக வைத்துப் பலர் நாடகங்கள் எழுதி வருகின்றனர்.

பத்திரிகைகள், இதழ்கள் தொடர்ச்சியாக இல்லாவிட்டா லும் ஓரங்க நாடகங்களை வெளியிட்டு வருகின்றன. எக் காலத்தும் எந்நாட்டிலும் இவ்வங்க நாடகம் வாழும் பெற்றி யது.

9. செய்யுள் நாடகம்

செய்யுள் நாடகச் சிறப்பு

உரைநடைகளில் உருவாகிவரும் நாடக இலக்கியங்களின் ஊடே செய்யுள் வடிவிலும் நாடகம் எழுதப்பட்டு வருகின்றது. செய்யுள் நாடகம் என்பது செய்யுளால் எழுதபெறும் நாடகம். நாடக வகைகளில் இது, வடிவால் பெற்ற பெயர். இதனைக் ''கவிதை நாடகம்'', ''இயலிசைப் பொருட்டொடர் நிலைச் செய்யுள்'' என்றும் கூறலாம். தமிழில் அமைந்த செய்யுள்

நாடகங்கள் அனைத்தும் முழுமையும் செய்யுளால் இயன்றன அல்ல; உரையும் இடையிடையே பெற்ற செய்யுள் நாடகங்கள் உள. இவ்வமைப்பினை, உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் என்று முன்னோர் குறிப்பர். இவ்வமைப்பைத் தந்தவர் இளங்கோவடிகள். ஷேக்ஸ்பியரைப் போலத் தமிழ் நாடக ஆசிரியர்கள் செய்யுள் வடிவில் நாடகங்கள் உருவாக்கிய வரலாற்றினை உண்டாக்கா விட்டாலும், சிலர் செய்யுள் வடிவில் நாடகங்கள் உருவாக்கி வருகின்றனர். செய்யுள் வடிவம் நாடக அமைப்பில் நல்ல வெளிப்பாட்டுக் கருவியாகும். உரை நடையில் நாடகம் எழுதும் பொழுது நாடக ஆசிரியனிடம் காணப்படும் சொற்செட்டு அற்ற தன்மை, பேச்சு வழக்குகள் கையாளுதல் போன்றவைகளை விலக்கி எழுதப்பட வேண்டிய கட்டுப்பாடுடைய படைப்பாகச் செய்யுள் நாடகங்கள் மாறுகின்றன. மேலும் நல்ல கற்பனை வளத்திற்குச் செய்யுள் நாடகம் கைகொடுத்து உதவுகின்றது. உரைநடை நாடகத்திற்குச் சிறிது எழுத்துச் சுதந்திரம் உண்டாதலால் பலர் அதனை எழுதுவதையே விரும்பினர். மேலும் செய்யுள் நாடகத்திற்கு யாப்பறி திறனும் வேண்டும். ஆதலின் செய்யுள் நாடகம் எழுதுவோர், நாடக உத்தியும் இலக்கியப் பயிற்சியும் கவிபாடும் ஆற்றலும் பெற்றவராய் இருத்தல் வேண்டும் என அறியலாம். இத்திறன்கள், நாடகம் எழுதுவோர் அனைவரிடமும் காணுதல் அரிது. ஆதலின் தமிழில் செய்யுள் நாடகங்கள், உரைநடை நாடகங்கள் போலவோ மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் போலவோ பெரும்பான்மையாகப் படைக்கப் பெறவில்லை.

வகை

இலக்கிய நாடகம், மேடைநாடகம் எனப்பிரிக்கும் நாடகப் பகுப்பில் செய்யுள் நாடகம், இலக்கிய நாடக வகையைச் சார்ந்தது. இச்செய்யுள் நாடகம், படிப்பதற்குரியதேயன்றி நடித்தற்குரியதன்று. இதற்குக்காரணம் செய்யுளில் அமைந்த வடிவமும், செய்யுள் என்பதனால் அமைந்த பொருள் கொள்ளும் முறையுமேயாகும். இக்கருத்தினைப் பம்மல் சம்பந்தனார் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

"ஒருமுறை, இப்புஸ்தகம் (மனோன்மணியம்) அச்சிட்ட 1891ஆம் வருஷம் நானும் எனது நண்பர்களும் ஸ்தாபித்த சுகுண விலாச சபை எனும் நாடக சபையில் இதை ஆடக் கூடாதா என்று (சுந்தரம்பிள்ளை) கேட்டனர். அதற்கு நான் இந்நூல் அகற்பாவினால் புனையப்பட்டிருப்பதால் நாடக மேடையில் சாதாரண ஜனங்கள் நடிப்பதற்கும், நடிப்பதைப் பார்க்கும் போது ஜனங்கள் அர்த்தம் செய்து கொள்வதற்கும் கடினமாயிருக்குமே என்று பதில் உரைத்தேன். இக்கஷ்டத்தை முன்பே அறிந்தவராய்த் தான் அவரது முகவுரையில் வீட்டில் படிப்பதற்கே இந்நூல் எழுதப்பட்டது; நாடகமேடையில் ஆடுவதற்கன்று என்று எழுதியுள்ளார் போலும். இந் நாடகமானது நானறிந்தவரையில் மேடையின்மீது நாடகமாக ஆடப்பட்டிலது"[1]

டாக்டர் மு. வ. அவர்களும் இலக்கியமாய்ப் படிப்பதற்கு இன்றுவரை பயன்பட்டு வரும் செய்யுள் நாடகம் மனோன் மணியம் என்பர்[2]. இக்கூற்றுகளை நோக்கினால் செய்யுள் நாடகம், இலக்கியமாய்ப் படித்தற்கு உரிய நாடகம் என்பது பெறப்படும். ஆனால் இக்காலத்தில் வானொலியில் சில செய்யுள் நாடகங்கள் மேடை நாடகங்கள் போல் நடைபெறு கின்றன.

செய்யுள் நாடகத் தந்தை

செய்யுள் நாடக அமைப்பிற்கு வித்திட்டவர் இளங்கோ வடிகள். சிறிது உரம் நல்கியோர் குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி நாடக ஆசிரியர்கள். வடிவமும் வனப்பும் கொடுத்த வல்லார் மனோன்மணிய ஆசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை. இவரைச் 'செய் யுள் நாடகத்தின் தந்தை' என்று குறிப்பிடலாம். இவருக்குப்

1. ப. சம்பந்த முதலியார் - நாடகத் தமிழ் (1962) பக். 65
2. மு. வரதராசன் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு,(1972) சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி; பக். 258.

பின் தோன்றிய செய்யுள் நாடகங்கள் அனைத்தும் இவர் வழியையே பெரிதும் தழுவின.

'விசுவநாதம் என்னும் தங்களுடைய இனிய நாடகத்தை வாசித்து மகிழ்ந்தேன். காலஞ்சென்ற ஸ்ரீமான் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் இயற்றிய மனோன்மணியத்தின் போக்கைப் போன்ற நாடகங்கள் பல தமிழிலில்லை யென்னும் பழி நீங்கத் தாங்க ளியற்றிய இவ்வரிய நாடகத்தின் வாக்கையும் பொருட்சுவை யையும் கதையின் ஒற்றுமையையும் யாவரும் புகழாதிரார்' என்று து. அ. கோபிநாதராவ், விசுவநாதம் என்னும் நூலின் முன்னுரையில் குறிப்பர்.[1] விசுவநாதம் என்னும் நூல், 1906இல் வெளிவந்தது. மனோன்மணியம் தோன்றிய உடனேயே அதன் சிறப்பால் அது வழிகாட்டும் பெருமையைப் பெற்று விட்டது. இன்னும் மனோன்மணியமே செய்யுள் நாடகத்திற்கு வழி காட்டுகின்றது என்பதற்கு 'முல்லை மாடம்' என்னும் செய்யுள் நாடகத்தில் அமைந்த பின்வரும் குறிப்புச் சான்றாகும். '5002 அடிகளைக் கொண்ட ஒரு முழு நீளக் கவிதை நாடகம். மனோன்மணியத்தைப் பின்பற்றி எழுந்த ஒரு நூல்; தமிழிலக் கியத்தில் ஒரு புதுத் திருப்பம்.'[2] ஐசக் அருமைராசனால் எழுதப் பெற்ற முல்லை மாடம், 1969இல் வெளிவந்தது. இதனால் மனோன்மணியம் தொடர்ந்து பெற்று வரும் செல்வாக்கினை அறியலாம். தமிழ் இலக்கிய உலகில் அறநூல்களுக்குத் திருக் குறளும் காப்பியக் கவிஞர்களுக்குக் கம்பரும் வழிகாட்டியமை போல் செய்யுள் நாடகத்திற்கு மனோன்மணியமே வழிகாட்டி நூலாயிற்று. எனவே நீண்டகாலமாக மனோன்மணியமே நிலையான தமிழ் நாடகமாக விளங்கி வருகின்றது. இத்தகு நிலையை மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களில் மண்ணியல் சிறுதேர் பெற்றுள்ளது. எனவே மனோன்மணியமும் மண்ணியல் சிறு தேருமே புதிய தமிழ் நாடகங்கள் என மதிக்கப் பெறுகின்றன. மேலும் பிழையற்ற நிலையில் பாடநூல்கள் அமைதல் வேண்

---

1. சி. எஸ் முத்துசாமி ஐயர், விசுவநாதம் (1941) எம். ஆர். அப்பாதுரை, 57, ஆண்டர்ஸன் தெரு, சென்னை, பக். 9.
2. ஐசக் அருமைராசன், முல்லை மாடம், (1969) பக். 1.

டும் என்ற அடிப்படையில் பன்னெடுங்காலமாக இந்நூல்கள் பாடமாக வைக்கப்பட்டதால் தமிழ் மக்களிடை 'தமிழ் நாடகங்கள்' என்றால் இவையே என்ற மயக்க உணர்வும் ஏற்படலாயிற்று. இக் குறையைப்போக்க அண்மையில் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகத்தார் செய்யுள் நாடகப் போட்டி ஒன்று நடத்திப் புலவர் ஆ. பழநி அவர்கள் எழுதிய 'அனிச்ச அடி' என்ற நூலினைத் தேர்ந்தெடுத்துள்ளனர். பழந்தமிழ் மன்னன் நன்னனின் வரலாற்றினை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்நாடகம் முழுக்க முழுக்க மனோன்மணிய நிழலையே சார்ந்துள்ளது. இந்நூல் அண்மைக்காலப் படைப்புக்களில் அறிஞர்களால் போற்றத் தக்கதாக அமைந்திருப்பது போல, தமிழில் பல செய்யுள் நாடகங்கள் ஏற்கனவே வந்துள்ளன. இயற்கையாக நாடக நூல்கள் பரவாத தேக்கநிலை இருப்பதால், இந்நூல்களும் பலர் அறியாத ஒரு நிலைக்கு ஆட்பட்டுள்ளன. நன்கு போற்றவும், சீராட்டவும் தக்க இந் நூல்கள் தமிழ் அறிஞர்களால் இன்னும் போற்றப் பெறுதல் வேண்டும். அத்தகைய நூல்கள் இங்கு நோக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறு பார்க்கும் பொழுது அயன்மொழியிலிருந்து மொழி பெயர்க்கப்பட்ட காமஞ்சரி போன்ற செய்யுள் நாடகங்கள் முன்னர் மதிப்பீடு செய்யப்பட்டமையால் அந்நூல் போல்வன இங்கு நீக்கப்படுகின்றன. ஒரு படைப்புக்கு, அறிஞர்களின் ஒப்புதல் நன்கு கிடைத்தால் அம்முறையிலும் அவ்வடிவிலும் படைப்புக்கள் பல தோன்றும். அவ்வாறு ஆயத்தக்க படைப்புக்களில் பத்து நூல்கள் இங்குத் திறனிக்கப்படுகின்றன.

1. பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன்

வித்துவான் பெ. கோவிந்தனார் இயற்றியது 'பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன்' நாடகம். இந்நூல் எளிய இனிய ஆசிரியப் பாக்களாலும் விருத்தப்பாக்களாலும் இயற்றப்பட்டுள்ளது. இப் பாடல்கள், ஆற்றொழுக்குப் போன்ற அழகிய இனிய நடையின. இது பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனை மையமாக வைத்துப் புனையப்பட்ட ஓர் கற்பனை நாடகம்.

நாடகத் தலைவனும் இளைஞனுமாகிய பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் தன் உறவினனாகிய வேல்மாறனால் சிறை செய்யப்படுகிறான். சிறை செய்ததுமன்றி நெடுஞ்செழியன் காதலித்த மங்கையர்க்கரசியையும் மணக்க எண்ணி அவள் தந்தையாகிய சோழன் நலங்கிள்ளியிடம் மகட்கொடை வேண்டித் தூதுவிடுகிறான் வேல்மாறன். மகட்கொடை மறுத்த தோடன்றிப் பாண்டிய நாட்டின்மீது படையெடுத்தும் வந்த சோழன் நலங்கிள்ளி, சூழ்ச்சிக்காரனாகிய வேல்மாறனைப் போரில் கொன்று, நெடுங்கிள்ளியைச் சிறைவீடு செய்து தன் மகள் மங்கையர்க்கரசியையும் நெடுஞ்செழியனுக்கு மண முடித்து வைக்கின்றான். நாடு மீண்டும் செழிக்கிறது; சிற்றரசர்கள் திறை செலுத்துகின்றனர். புலவர்கள் நெடுஞ்செழியன் புகழைப் பாடுகின்றனர். வினைப்பயன் செய்தவனையே சாரும்; வேறொருவன் துய்க்க விரும்பினும் அவனைச் சாராது; கொடுங்கோலரது ஆட்சியில் நாடு தழைப்பதில்லை; கற்புடைய மகளிர்க்குத் தேவரும் தீங்கிழைக்க அஞ்சுவர் என்ற கருத்துக்கள் நூலில் வற்புறுத்தப்படுகின்றன.

மங்கையர்க்கரசி தீப்பாயுமிடத்து,

“மெய்யினை எரிக்கும் வெந்தழல் மூழ்கிய
தையல் சாவாது உயிரொடு தாமரைப்
பொய்கை நீராடி நிற்பாள் போன்றனள்”[1]

என ஆசிரியர் கூறுமிடம், ஆதிரை தீப்புகுமிடம் கூறும் மணிமேகலைக் காப்பியத்தை நினைவூட்டுகின்றது.

தமிழின் சிறப்பு, தமிழ் மக்களின் நாகரிகப் பண்பாடு, காதல், வீரம், கொடைப் பண்பு முதலியவற்றை விளக்கி உவமை நயங்களும் அணி இன்பங்களும் பொருந்த அமைக்கப் பட்டுள்ளது இந்நாடகம்.

---

1. பெ. கோவிந்தனார், பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன், (1963) தி. சை. சி. நூ. கழகம், சென்னை, பக். 60.

2. மான விஜயம்

வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியாரால் இயற்றப்பட்ட வரலாற்றுச் செய்யுள் நாடகம் மான விஜயம். மனோன்மணியத்தைப் போலவே முற்றிலும் செய்யுள் நடையில் இந்நூல் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. அங்கம் என்னும் நாடக வகையை ஒட்டி எழுதப்பட்ட இந்நூல், துன்பியல் முடிவைக் கொண்டது. 'குழவி பிறப்பினும்' எனத் தொடங்கும் புறநானூற்றுப் பாடலும், பொய்கையார் இயற்றிய களவழி நாற்பதும் இந்நாடகத்தின் மூலங்கள்.

சோழன் செங்கணானோடு சேரமான் கணைக்காலிரும்பொறை போரிட்டுத் தோல்வியடைகின்றான். சேரமானும் அவன் ஆசிரியராகிய பொய்கையாரும் சோழனது சிறைக் கோட்டத்தில் அடைக்கப்படுகின்றனர். சோழன் மீது களவழி நாற்பது என்னும் நூலைப் பாடி அதற்குப் பரிசாகத் தங்கள் இருவரது விடுதலையைப் பெறுகிறார் பொய்கையார். இதற்குள் சேரமான் சிறைக் காவலனைத் தாகத்திற்குத் தண்ணீர் கேட்க அவன் அவமதிப்பாகச் சில உரைகள் கூற அவற்றை மான உணர்ச்சியுள்ள அம் மன்னன் தாங்க இயலாமல் உயிர் துறக்கிறான். அங்கே வந்து உண்மை உணர்ந்த பொய்கையாரும் மனம் உடைந்து அவ்விடத்திலேயே உயிர் துறக்கின்றார். நாடகம் இவ்வாறு துன்பியலாக முடிகின்றது.

ஆறு களங்களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ள இந்நூலில் ஆன்ம இலக்கணம், போர் அறம், மெய்யுணர்ந்தார் இயல்பு, யாக்கையின் இழிவு, மனநிறைவின் மாண்பு, பெரியோரைப் பேணல், குருபக்தி, களியாட்டின் தீமை, மானத்தின் மாண்பு ஆகியவை தெள்ளத் தெளிய எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன.

இது படிக்கும் செய்யுள் நாடகம். பாத்திரங்களுக்கு ஏற்பச் செய்யுள் நடை கையாளப்பட்டுள்ளது. சிறைக்காவலர் இருவர் ஆறாம் களத்தில் உரையாடும் பகுதி சான்றுக்கு இங்கே தரப்படுகின்றது.

முதற்காவலன்:

"என்ன டாவது இவ்வநி யாயம்
எங்கடா வுண்டு இரண்டு நாளாய்ச்
சோறு மில்லை நீரு மில்லை
இப்படி இருந்தா லெப்படி பிழைப்பான்
என்ன மனிசன் என்ன காவல்
செத்துத் தொலைச்சாற் குத்திப் போடுவார்
நம்ம ராசர் சும்மா விடாரே"[1]

இரண்டாமவன்:

''எல்லாப் பயல்களும் இப்படித்தாண்டா
பொல்லாத் துஷ்டர்கள் போடா உனக்
கென்ன?"

இந்நூலுக்கு அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகப் பண்டிதர் நா. பலராம அய்யர் எழுதிய உரை, அடிக்குறிப்பாக அமைந்து இந் நூலை அணிசெய்கிறது.

3. கரிகால் வளவன்

காவிரிக்குக் கரை எடுத்து, காடு வெட்டிக் கழனிகள் திருத்தி 'சோணாடு சோறுடைத்து' என்ச் சொல்லத்தக்க வளத்தினைப் பெருக்கி 'வளவன்' என்ற சிறப்புப் பெயரால் பாராட்டப் பட்டவன் கரிகால் பெருவளத்தான். இவனது பண்டை வர லாறு ஒரு குறிப்பிட்ட நூலாக எழுதப்பட்டிலது எனினும் பண்டைப் புலவர்கள் அவ்வப்போது பாடியுள்ள பனுவல்

. வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், மானவிஜயம், 1960) வி. சு. சுவாமிநாதம், மதுரை, பக். 91

களின் துணைகொண்டு இவனது வரலாற்றை ஓர் அரிய செய்யுள் நாடக நூலாக அமைத்துத் தந்திருக்கிறார் கவிஞர் திரு. உருத்திரன்கண்ணன்.

இவ்வேந்தன் மீது பாடப்பட்ட இரு பெரும் பாடல்களாகிய பட்டினப்பாலையையும் பொருநராற்றுப்படையையும் பெரும்பான்மைச் சான்றாகக் கொண்டு ஆசிரியப்பாக்களால் இந்நூல் எழுதப்பட்டுள்ளது. கரிகாலனைப் பற்றிச் சில புலவர்கள் பாடியுள்ள பாடல்களும், பட்டினப்பாலையும் பொருநராற்றுப்படையும் அவ்வாறே சிதையாமல் பல இடங்களில் எடுத்தாளப்பட்டிருப்பது, ஒரு புது உத்தி. ஒட்டக்கூத்தரின் மூவர் உலாவைப் பின்பற்றிச் சோழர் பரம்பரைக் குறிப்புத் தரப்பட்டுள்ளது.

தாய் வயிற்றிலிருந்து பிறந்த வரலாறு தொடங்கி, பகைவரின்சூழ்ச்சியால் கால் கரிதல், யானையால் அரசுரிமை எய்தல் நரைமுடித்து முறை வழங்குதல், இமயம் வெல்லுதல், காவிரிக்குக் கரை கட்டுதல் முதலிய வரலாறுகள் இந்நூலில் கூறப்படுகின்றன. கரிகால் வளவனது வாழ்க்கை வரலாற்றை இந்நூல் கொண்டு முற்றிலும் உணர முடியாவிட்டாலும் ஓரளவுக்கு அதனை இந்நூல் வரிசைப்படுத்திக் காட்டுகின்றது. காவிரிக்குக் கரிகாலன் கரைகட்ட உதவிதர மறுத்த பிரதாபருத்திரரின் கண் பறிக்கப்பட்டதாக மற்ற வரலாற்று நூல்கள் கூறுகின்றன. அக்கொடுமையை நீக்கிக் கண் போன்ற அவனது நாடு அவனிடமிருந்து பறிக்கப்பட்டதாக இந்நூலில் மாற்றி அமைத்திருப்பது கரிகாலனின் பெருமையை உயர்த்துவதாகும். ஆட்டனத்தி, ஆதிமந்தி வரலாறு விரிவாக இடையில் அமைந்திருப்பது நாடகச் சுவைக்கு இனிமையூட்டுகின்றது.

காவிரியின் தொடக்கம் முதல், பூம்புகாரின் எல்லையில் கடலோடு கலக்கும் இடம் வரை அதன் வளத்தைப் பாடுகின்றார் ஆசிரியர். இப்பகுதியில் அவரது தாய்நாட்டுப் பற்றுப் புலனாகின்றது. கரிகாலன் வரலாற்றை மட்டுமன்றி அக் காலச் சமுதாயத்தையும் நாம் அறிவதற்குத் துணையாக

உள்ளது இந்நாடக நூல். நல்ல நாடக இலக்கியத்திற்கு ஏற்ப அங்க அமைப்புக்களை உடையதாகக் காட்சியும் கதையும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. இந்நூலில் நல்ல தமிழ் மணமும், சிலப் பதிகாரச் சாயலும் நிறைந்துள்ளன. 'ஞாயிறு போற்றுதும்' என்று நூலினைத் தொடங்குவதும்,

''வாழ்க எங்கோ மன்னவர் பெருந்தகை
ஊழிதோ றூழி உலகங் காக்க''

என்ற சிலம்பு வரிகள், நாடகத்தில் அவ்வாறே கையாளப்படுதலும்[1] இதற்கு ஏற்ற சான்றுகள். மேலும் தமிழ் இலக்கியங்கள் பலவற்றின் வரிகள் அல்லது கருத்துக்கள் இந்நாடகத்தில் வருகின்றன என்பதற்குக் கரிகால் பெருவளத்தான் சோலையில் உலா வரும் பொழுது ஒரு செடியின் பக்கத்தில் மலர் கொய்து கொண்டிருக்கும் அழகிய பெண்ணைப் பார்த்துப் பாடும் பகுதியைக் கூறலாம்.

கரிகாலன் (தனக்குள்)

''யாரிவள்? இதற்குமுன் இங்குகண் டிலையே;
சோலையில் தனியே தூமலர் கொய்யும்
மங்கையின் எழிலே மதித்திடும் ஒன்றாம்;
திங்கள் வாழ்முகமும் செங்கயல் விழியும்
கார்நிகர் குழலும் கதிர்மதி முகமும்
நேரிய முத்தென்ன நிரைத்தநற் பற்களும்
கொவ்வை எனநிகழ் செவ்விதழ்ச் சிவப்பும்
கமுகென நிற்கும் கழுத்தின் பொலிவும்
கொம்மைத் தனமும் குழையும் இடையும்

1. உருத்திரன் கண்ணன், கரிகால் வளவன், பறம்புப் பதிப்பகம், சென்னை-1 பக். 35

செம்மைச் சேவடி சிறப்பும் எல்லாம்
தாங்கிய பெண்மைத் தண்ணளி காட்டி
என்னைத் தன்பால் ஈர்க்கும் திறத்தை
உன்னி உணர்ந்து உற்றது அறியேன்
இதுவோ காதல் இதுவோ வாழ்வு
இதையே மாதுலர் இன்னே உணர்த்தினர்
யாரே இவரே இந்நாங் கூரின்
வேளார் மகளாய் விளங்கிடின் நன்றே
கற்பகக் கொம்போ காமன் வாழ்வோ
பொற்புடைத் திருவோ பூத்திடு கொடியோ
அறியேன் அறியேன் ஆயினும் அவள்தான்
எனைநான் நோக்கா அளவையில் நோக்கி
யான்நோக் குங்கால் நிலமே நோக்கும்
பான்மையால் கண்ணினை பற்றிய செயலால்
உள்ளத் தெனையும் உற்றிடு கின்றாள்;
நன்றிது கனவே நல்உள இணைப்பே
களவின் வழித்துச் கற்பே என்று
அளவில் காலமாய் ஆன்றோ ரறிந்து
உரைத்த மொழிப்படி உள்ள திக்களவு
விரைவில் கற்பாய் விளைதல் நன்றே"[1]

இவ் வரிகளை நோக்கினால் கற்பனை வளமும் முன்னோர் மொழியையும் கருத்தையும் பொன்னே போல் போற்றும் திறமும் இயல்பான நடையும் மிக்கிருத்தலை அறியலாம்.

---

1. உருத்திரன்கண்ணன், கரிகால் வளவன், பறம்பு பதிப்பகம் சென்னை-1 பக். 35

4. முல்லை மாடம்

மனோன்மணிய நாடக நடையைப் பின்பற்றி எழுந்த கவிதை நாடக நூல்களில் ஒன்று முல்லைமாடம். 5002 அடிகளால் இயன்ற செய்யுள் நாடகம் இதுவாம். இதனை எழுதியவர் திரு. ஐசக் அருமைராசன் எம். ஏ. அவர்கள்

நாடகத் தமிழ் இலக்கண வரம்புக்குள் நின்றே ஆசிரியர் நூலை ஆக்கியிருக்கின்றார். எனினும் சட்டத்துக்குள் நின்று மரபின்படி நீ இவ்வாறு எழுதவேண்டும் என்ற கொள்கையை வலியுறுத்துவது கவிஞனுக்குச் சங்கடம் விளைவிப்பதாகும் என்ற ஆசிரியரின் கருத்து, சில இடங்களில் நூலில் எதிரொலிக்கக் காண்கின்றோம்.

காப்பியத்தலைவன் தலைவியர்களைக் குற்றமற்ற குண நிறைவு பெற்ற மாந்தராகக் காட்டுவதுதான் இலக்கிய மரபு. 'முல்லை மாடத்தில்' இம்மரபு உடைக்கப்பட்டுள்ளது கதைத் தலைவன் தலைவியரிடத்தும் பலகுறைகள் உண்டென்பதைக் காண்பித்து மனித வாழ்வின் உண்மை இயல்பைப் புலப்படுத்த முயன்ற ஆசிரியர் துணிவு பாராட்டத்தக்கதாம். கதைத் தலைவனாக மன்னன் மாறன் வழுதியும், கதைத் தலைவியாகக் கொங்குச் செல்வி காமக்கண்ணியும் வருகிறார்கள். நாடகத்தின் எல்லாப் பெயர்களும் சங்க காலப் பெயர்கள். ஐந்து அங்கங்களையும் இருபத்தொன்பது களங்களையும் கொண்டுள்ள முல்லைமாடம் தமிழக வரலாற்றை நிலைக்களமாக வைத்து மாறன் வழுதிக்கும் குட்டுவன் கோதை என்ற சேரவேந்தனுக்கும் இடையே நிகழ்ந்த போரினை மையமாகக் கொண்டு புனையப்பட்டுள்ளது.

தமிழகத்து மகளிரின் கற்பு நிலை பற்றிய நிகழ்ச்சிகள் நாடகத்துக்கு உயிரூட்டுகின்றன. அரசியல் சூழ்ச்சிகள், அமைச்சரின் அறிவுத்திறன், படைத் தலைவர்களின் வீரம், தமிழ்ப் புலவர்களின் தொண்டு, பெருவேந்தர்களின் அகவாழ்க்கை முதலியன நாடகத்தின் கதை நிகழ்ச்சிகளில் பின்னப்பட்டு

இன்பூட்டுகின்றன. நூலின் இடையிடையே தமிழகத்துப் பழமொழிகள் பல வருகின்றன. ஆசிரியர் திருக்குறட்பாக்களைக் கையாண்டுள்ள திறமும் திருக்குறட் கருத்துக்களைச் சில இடங்களில் உரையாடல் வாயிலாகத் திறனாய்வு செய்யும் முறையும் குறிப்பிடத்தக்கன. நாடக மாந்தரின் உரையாடல்களில் சங்க நூல் கருத்துக்கள் பளிச்சிடுகின்றன. அகடர், விகடர் என்னும் இரு பாத்திரங்களின் மூலம் 'அறிவுப் பிரச்சாரம்' செய்யப்படுகின்றது.

கல்கி எழுதிய பொன்னியின் செல்வனில் வரும் நந்தினியைப் போன்று படைக்கப்பட்ட பாத்திரமே காமக்கண்ணி.

காமக்கண்ணியின் கதை பழிவாங்கும் நிகழ்ச்சியில் முடிகிறது.

> " தேன்தந்த பரிசு தென்னவனே காமத்திற்குக்
> கேளினி என்றன் கேள்வனைக் கொன்றதற்குப்
> பரிசு என்றன் இக்குறுவாள் பழி பழிக்குப் பழி
> பழி[1]

இவ்வாறு அவள் கதையை முடித்து வைக்கிறார்.

சிறு சிறு சொற்றொடர் அமைப்பில் அமைந்த இந்நாடகம் மனோன்மணீய நடையை முழுக்கத் தழுவியதாகும். போர்க் காட்சி ஒன்று இந்நாடகத்தில் வருகின்றது. கண்முன் அக் காட்சியைக் கொண்டு வந்து நிறுத்தும் இக்கவின் காட்சியைச் சித்திரிக்கும் பகுதிகள்:

வி. தேவி: மாண்ட கற்புடை மங்காய் நீயே
ஆண்டகை நெற்றியில் அருந்திலக மிடுதி

1. ஐசக் அருமைநாதன், முல்லைமாடம், (1969) பக். 203-204.

செல்வி : இடுவேன். அம்ம இரத்தத் திலகம்

(செல்வி விரலிலிருந்து ஒரு துளி இரத்தம் எடுத்துத் திலக மிடுதல்)

மாறன் : அடுத்தது வெற்றி அம்ம செல்வி
கலக்கம் வேண்டா கண்டேன் வீரம்
குருதியே சான்று கொள்வேன் வெற்றி,
வாழ்க முத்தமிழ் வாழ்க நற்றமிழ்.
வாழ்க தமிழ்க்குலம் வாழ்க மறக்குலம்
வாழ்க மீன்கொடி வாழ்க தமிழ்க்கொடி.

(செல்தல்)

முல்லை : செல்வி வருதி; செல்வோம் மாடத்து
செல்படை கண்டு செருக்குற நிற்போம்.

(மாடத்து ஏறல்)

போர்வீரம்: வெற்றி வேஎஎல். வீர வேஎஎல்.
வெற்றி வேஎஎல். வீர வேஎஎல்.

(குறளடி வஞ்சிப்பா)

மாறன் : தமிழின்வலு வறியாச்சிறியர்
தமிழின்திற மறியாச்சிறியர்
தமிழறிவிலாச் சிறியரிவரைக்
கெடுப்போமினிக் கெடுமுடிப்போம்
எடுப்போமினிப் படையெடுப்போம்
கொடுப்போமினி யடிகொடுப்போம்
உடைப்போமினிப் பல்லுடைப்போம்
ஒடிப்போமினித் தலையொடிப்போம்
இடிப்போமினி நெஞ்சிடிப்போம்
முடிப்போமினிக் கதைமுடிப்போம்

எனச்சொல்லி,

அருந்திறல்படை யமைநல்வீரரே
உருமென யிடித்தே ஊர்மின் அலையெனா (படை
புறப்படுதல்)[1]

இப் பகுதிகளில் மனோன்மணியச் சாயலைக் காணலாம்.

5. விசுவநாதன் அல்லது கடமை முரண்

அரியநாதனை அமைச்சனாகக் கொண்டு மதுரையைச் சில காலம் ஆண்ட வீர மன்னன் விசுவநாதனது வரலாற்றைச் செய்யுள் நாடகமாக ஆக்கியிருக்கின்றார் திரு. ப. கோபாலகிருஷ்ணய்யர். மனோன்மணிய நாடக நடையைத் தழுவி இந்நூல் எழுதப்பட்டுள்ளது.

கிருஷ்ணதேவராயரின்கீழ் கடமை வீரனாகப் பணியாற்றி வந்தவன் விசுவநாத நாயக்கன். மன்னரது கட்டளையை மீறிப் பாண்டிய நாட்டு அரியணையைக் கைப்பற்றிய தந்தையை எதிர்த்துப் போர் செய்வதற்காகப் புறப்படும்படியான நிலை அவனுக்கு நேரிட்டுவிடுகின்றது.

"மாபெருந் தந்தை மன்னவ னாவான்
உறுபயன் கருதாது உளுற்றுக கடமையை"

என அவன் உள்ளுணர்வு உந்துகிறது. உறவு பிந்துகிறது கடமை முந்துகிறது. வீரப்படையுடன் சென்று தந்தையை வென்று, தளையிட்டுக் கொணர்ந்து மன்னர் கால்களில் பணியச் செய்து கடமையை ஆற்றுகின்றான் விசுவநாதன். மன்னர் வியந்து பாராட்டித் தம் மகளையே அவனுக்கு மணம் செய்விக்கிறார்.

---

1. ஐசக் அருமைநாதன், முல்லைமாடம்,(1969) பக். 203-204

நாடகம் இன்பியல் முடிவை உடையது. அழகான ஆசிரியப் பாக்களால் இயன்றது. அளவில் சிறியதாயினும் பொருள் நயத்திலும் கவிதை நயத்திலும் சிறந்தது.

6. விசுவநாதம்

மதுரையை ஆண்ட நாயக்கர் குல திலகனான விசுவநாதனது பெருமையை எடுத்துக் கூறும் நாடக நூல் விசுவநாதம். இயற்றியவர் திரு. சி. எஸ். முத்துசாமி ஐயர். இந்நூலில் விசுவநாதனது பெருந்தன்மை, ஆழ்ந்த அரசியலறிவு, தந்தை என்றும் பாராமல் அரசனது ஆணையை நிறைவேற்றிய கடமை உணர்வு, கிருஷ்ணதேவராயரின் வீரம், பெருமிதம், விசயபுரி சுல்தானின் அடுத்துக் கெடுக்கும் சூழ்ச்சிகள் ஆகியவை நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளன.

காஞ்சனையின் காதல் பற்றிய நிகழ்ச்சிகளும் இந்நாடகத்துக்குச் சுவை தருகின்றன. இந்நாடகம் மேலைநாட்டு நாடகங்களைப் போன்று ஐந்து அங்கங்களையும் ஒவ்வோர் அங்கத்திலும் அதன் உட்பிரிவுகளாகிய களங்களையும் பெற்றுள்ளது. ஒவ்வோர் களத்திலும் வரும் கதைக்குறிப்பு முன் பகுதியில் தரப்பட்டுள்ளது. காஞ்சனை கழலாடுமிடம், போர்க் கள வருணனை ஆகிய பகுதிகள் காவியச்சுவை மலிந்தவை.

இடையிடையே உரைநடையும் கலந்து எழுதப்பட்டுள்ளது. வரலாற்று நாடகங்களில் செய்யுள் நடையில் இயற்றப்பட்ட நூல்களில் இது சிறப்பு மிக்கது.

7. பனிமொழி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் பணியாற்றிவரும் ஏ. என். பெருமாள் அவர்களால் பனிமொழி என்னும் மங்கையின் தியாகத்தால் விளைந்த நலங்களைக் கூறும் கவின் நாடக நூலாக இந்நூல் திகழ்கிறது. அருஞ்சொற்கள் மிகுதியாகப் பயிலாமல் தெளிந்த நீரோட்டம் போன்ற நடையில் அமைந்திருப்பது இந்நூலின் சிறப்பு.

"ஏய்ப்போர் என்றும் ஏறார் வாழ்வில்
வாய்மையர் வாழ்வே வாடா வாழ்வு"[1]
"பெண்ணைக் காக்கப் பெண்ணா லன்றிக்
கண்ணாய்க் காக்கும் காவலால் முடியுமா"[2]

இவ்வாறு நூல் முழுதும் கருத்துக்கள் விரவிக் கிடக்கின்றன. இந்நாடக நூல் மனித வாழ்க்கைப் போராட்டத்தைச் சித்திரிக்கும் சமூக இலக்கிய நூல் எனலாம். நல்லவர்களுக்கும் தீயவர்களுக்கும் நடக்கும் போராட்டங்கள், காதலில் வளரும் அன்பு நெஞ்சங்கள், காதலில் ஏமாற்றமுறும் இதயங்கள், அன்பினின்று பிறக்கும் செயல்கள் முதலியன நூலில் நன்கு விளக்கம் பெற்றுள்ளன.

பாரதக் கதையில் வரும் நிகழ்ச்சிளும் திருக்குறள் போன்ற இலக்கியத் தொடர்களும் கருத்துக்களும் நூலின் இடையிடையே வந்து சுவையூட்டுகின்றன. தமிழில் சிறப்பாகப் புனையப்பட்ட சமூகத்தைப் பற்றிய இலக்கிய நாடகம் இது.

8. ஆதி அத்தி

இச்செய்யுள் நாடகம் பெ. தூரன் அவர்களால் எழுதப் பட்டுள்ளது. இஃது ஒரு நாட்டிய நாடக அமைப்பினைக் கொண்ட செய்யுள் நாடகம். கரிகால் பெருவளத்தானது திருமகள் ஆதிமந்தியையும், சேரநாட்டு இளவரசன் ஆட்டனத்தியையும் வைத்துப் பலர் பல கோணங்களில் நூல்கள் எழுதியுள்ளனர். நாட்டிய நாடகங்களும் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆசிரியர் பெ. தூரன் அவர்கள் தமது நாடகத்தில், காதலுக்காக அனைத்தையும் தியாகம் செய்த அமரகாதலர்கள் வரிசையில்

1. ஏ. என். பெருமாள், பனிமொழி (1962), தங்கம் அச்சகம், நாகர்கோவில், பக். 8.
2. அ. நூல். பக். 19

வைத்து இவ்விருவரையும் காண்கின்றார். "காதல், காதல், காதல், காதல்! போயின் சாதல், சாதல், சாதல்" என்ற தத்துவத்தோடு நின்ற காதலர்கள் வரிசையில் வைத்து ஆதிமந்தியை உருவாக்கிக் காட்டுகின்றார். ஆற்று வெள்ளம் காதற் கணவனை அடித்துச் சென்றது கண்ட ஆதிமந்தி கதறி அழுவதையும், அவளுடைய மகத்தான காதலையும் அகநானூறு, சிலம்பு போன்ற நூல்களில் கூறப்படுவது கொண்டு ஆசிரியர் சித்திரித்துள்ள திறம், மரபுவழுவா நெறி சார்ந்தது.

புகார் நகரத்துக் கற்புடை மகளிர் எழுவருள் ஒருத்தியாகப் போற்றப் பட்டவள் ஆதிமந்தி. அத்தகு கற்பினை உடைய நல்லாளாகவே நாடகத்திலும் இவள் இடம் பெறுகின்றாள். ஆசிரியர் ஆதிமந்தியோடு ஒத்த தகுதி உடையவளாகவே மருதியையும் இந்நூலில் தோன்றச் செய்கின்றார். கரிகால் பெருவளத்தானை மாபெரும் வீரனாகக் கூறியுள்ளதைப் போலவே, அவனோடு பொருது புறப்புண் நாணி வடக்கிருந்த சேரலாதனையும் சிறந்த வீரனாக உருவகித்துக் காட்டும் ஆசிரியர் கருத்து நோக்கத்தக்கது. வெண்ணிக்குயத்தியாரால் இவன் ''நின்னினும் நல்லன் அன்றே'' எனப் பாராட்டப் பட்ட கருத்தை அடியொற்றி இவ்வாறு காட்டுகின்றார் போலும்.

ஆற்றொழுக்குப் போன்ற அமைதியான எளிய செய்யுள் நடையில் நாடகம் அமைந்திருக்கின்றது. பாடல்கள் எளிமையாக உள்ளன. நாட்டுப்புறப்பாடல்களைப்போலஅமைந்துள்ளமையால் அவை நாடகத்துக்குச் சிறப்பளிக்கின்றன. தூரன் அவர்கள், நாட்டுப்புற இலக்கியங்களில் நாட்டம் மிக்கவர் ஆதலின் அவரது கவிதையில் நாட்டுப்புறச் சாயல் ஒளிவிடுகின்றது.

9. வைர மூக்குத்தி

இந் நாடகம், மறுமலர்ச்சிக் கவிதை நடையில் இயற்றப் பட்ட செய்யுள் நாடக வளர்சசியில் இடம் பெறத்தக்கது.

ஆலந்தூர் திரு. கோ. மோகனரங்கன் அவர்கள் இதனை இயற்றியுள்ளார்கள். சென்னை வானொலி நிலயத்தில் ஒலி பரப்பப்பட்ட நான்கு சிறு கவிதை நாடகங்களின் தொகுப்பே வைரமூக்குத்தி.

மணமகனின் தந்தை, வைரமூக்குத்தி இல்லாமல் மருமகள் வீட்டின் உள்ளே நுழையக் கூடாது என மறுத்துவிடுகிறார்.

"புதுமனை வந்த பொய்மகள் தன்னைக்
கையுடன் அழைத்துக் கடுக நடப்பீர்
மைவிழிப் பெண்ணாள் வைர நகையுடன்
வந்தால் இங்கே வாசல் திறக்கும்"[1]

என ஆணித்தரமாக அறைந்து அவளைத் திருப்பி அனுப்பி விடுகின்றார்.

"இரும்பா லான இதயம் படைத்தோர்
பணத்தால் வாழ்வைப் படைத்திட நினைத்தால்
பிணமும் சிரிக்கும் பேயும் வெறுக்கும்"[2]

எனக் குமுறுகின்றார் மணமகள் தந்தை.

வைரமூக்குத்தி எப்படியோ கிடைக்கின்றது. ஆனால் அதனைப் பெற்றவரின் உள்ளமோ அரியதோர் உண்மையை உணர்த்துகிறது.

இரண்டாவது நாடகம் இன்பப் பெருவாழ்வு. இன்பம் எங்கே உள்ளது? எனத் தேடி அலைகின்றான் எழிலன்.

---

1. கோ. மோகனரங்கம், வைரமூக்குத்தி, (1969) வசந்தா பதிப்பகம், சென்னை-1; பக். 14
2. அ. நூல். பக். 17

"வெள்ளிப் பணத்தால் விளையாடிப் பார்த்துவிட்டேன்
எள்ளின் முனையளவும் இன்பம் தெரியவில்லை
நண்பர்கள் கூட்டுறவால் நாளெல்லாம் போக்கி விட்டேன்
உண்மையில் என்வாழ்வில் ஓரணுவும் ஏற்றமில்லை"[1]

என அவன் அலமருகின்றான். ஏழையரிடமும் செல்வரிடமும் சென்று அவர்கள் வாழ்வில் இன்பம் உண்டா என ஆராய்கின்றான். ஒன்றும் கிடைக்கவில்லை. இறுதியாகத் துறவி ஒருவர்,

"குணத்தினால் வாழ்க்கை கோடிநலம் பெறுமே
மனத்தினால் வாழ்வுண்டு மாசிலா நல்வாழ்க்கை
மனத்தின் நெறிகளே வாழ்வில் வழிகாட்டும்
அன்புதான் வாழ்க்கை அறமே பெருவாழ்க்கை
இன்பமாம் ஈதல் இனிதாகும் இல்லறமே
பிறர்துயர் நீக்குதல் வாழ்வின் பெரும்பயனாம்"[2]

எனக் கூறிய சொற்களால் உண்மை உணர்ந்து அவன் இன்பம் இன்னதென அறிகின்றான்.

காதல் வாழ்க காதலர் வாழ்க, கலையும் சிலையும் என்பன மற்ற நாடகங்கள். தெளிந்த நீரோட்டம் போன்ற இனிய நடை; மிக எளிய கவிதைகள்; ஆழ்ந்த தத்துவம் அடங்கிய கருத்துக்கள். பாரதிதாசனது நடையைப் போன்று கவிதைகள் அமைந்துள்ளன.

---

1. கோ. மோகனரங்கம், வைரமூக்குத்தி, (1969) வசந்தா பதிப்பகம், சென்னை-16, பக். 25.
2. அ. நூல். 34.

10. யாருக்குப் பொங்கல்

வானொலியில் ஒலி பரப்பான எட்டுச் செய்யுள் நாடகங்களின் தொகுப்பு 'யாருக்குப் பொங்கல்' என்ற தலைப்பில் வெளியாகியுள்ளது. இக்கவிதை நாடகங்களின் ஆசிரியர் திரு. கோ. மோகனரங்கன் அவர்கள். இத்தொகுப்பில் உள்ளவை தாய்மண், அன்புக்கடல், தன்னலம், பழிச்சொல், பொங்கல் கரும்பு, மாதரசி, யாருக்குப் பொங்கல், நேற்று இன்று நாளை என்பன.

சிறந்த இலக்கிய நாடகங்கள் என மதிக்கத்தக்க கற்பனை வளம் இவற்றில் செறிந்துள்ளது. கவியரங்கங்களில் இந்நாளில் பலப்பல கவிதைகள் பாடப்படுகின்றன. ஓசை நயமும், இலக்கண அமைதியும் இருந்தால் மட்டும் கவிதை சிறப்படைவதில்லை. உணர்ச்சியும் கருத்து வளமும்தான் கவிதையின் உயிர் என்பது அறிஞர்களின் துணிவு. ஆலந்தூர் கோ. மோகனரங்கனது கவிதை நாடகங்களில் உயிரோட்டம் இருப்பதற்குக் காரணம் கருத்து வளமும், உணர்ச்சியும், கற்பனைத் திறமும் ஒன்றோடொன்று பின்னிக் கிடப்பதே. இலக்கியச் செறிவுடன் கூடிய எளிமை, இந்நூலின் சிறப்புக்கு மற்றோர் காரணம். கதைத் தொடர்பும் உரையாடலும் கவிதை இன்பமும் படிக்கும் ஆவலைத் தூண்டுகின்றன.

> "சாவொன்று வந்தால்தான் சரியாக உணர்வார்கள்
> வாழ்கின்ற மாந்தர்முன் மானத்தை நிலைநிறுத்தத்
> தற்கொலையே வழிஎன்று சாவதற்குத் துணிந்து
> விட்டேன்"[1]

என அருளன் கூறுவதும்,

1. யாருக்குப் பொங்கல், (1973) வசந்தா பதிப்பகம், சென்னை-16, பக். 53.
2. அ. நூல். பக். 80.

" முடிந்துவிட்ட இவ்விடைத்தாள் மீண்டும் உங்கள்
முகம்பார்க்க வருகிறது; கதைகள் பேசிக்
கடந்துவிட்ட நாட்பயனை நீங்கள் காணும்
கண்ணாடி வருகிறது பாரீர் பாரீர் "

என்ற விடைத்தாள் பற்றிய பேராசிரியர் விளக்கமும் உள்ளத்திற்கு விருந்தளிக்கின்றன.

இக்காலத்திற்கேற்ற புதுப்புது உவமைகளை ஆசிரியர் கையாண்டிருப்பது நல்லதோர் முயற்சி.

" உன் தந்தை மாண்டவுடன் ஓலமிட்டுச் சாய்ந்து
விட்டேன்
மின்சாரம் பாய்ந்ததுபோல் வெந்து கருகிவிட்டேன் "

என்பன போன்ற இடங்கள் நிறைய உள்ளன.

தந்தையார் சேர்த்து வைத்த பொருளை ஊதாரிப்பிள்ளைகள் கண்டவாறு செலவிடுவதை ஆசிரியர் கடிந்துரைக்கின்றார். உழவின் மேன்மையைப் பாராட்டுகின்றார். பிறந்த மண்ணின் பெருமையைப் பேசுகின்றார். அண்ணனுக்காக வருந்தி வருந்தி உழைக்கும் தங்கையின் தியாகத்தையும் அன்புக் கடலாக உருவகித்துக் காட்டுகின்றார். ஒவ்வொரு நாடகமும் இவ்வாறு ஒவ்வொரு கருத்தைக் காலத்திற்கேற்ற முறையில் காட்டுகின்றது.

ஓரங்க நாடக அமைப்பில் அமைந்த கவிதை நாடகங்கள் இவை.

இந்நூற்றாண்டில் செய்யுள் நாடகம்

இங்கே காணப்பட்ட நூல்களேயன்றி இன்னும் பல நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. புகழேந்தியின் வரலாற்றை நாடக வடிவில்

1935ஆம் ஆண்டில் திரு. அ. நடராசப்பிள்ளை அவர்கள் மனோன்மணிய நாடகத்தை மனத்தில் கொண்டு இயற்றியுள்ளார்கள். மனோன்மணிய நாடகத்தில் இடம் பெறும் சிவகாமியின் சரிதம் போல இந் நாடகத்தில் 'தடாதகை திருமணம்' உள்நாடகமாய் வருகிறது. பழைய கருப்பொருளாக நாடகம் இருந்தாலும் இந்நூற்றாண்டுப் பெண் கல்வி நன்கு வற்புறுத்தப்படுகிறது.

திரு. நா. கனகராஜ ஐயர் அவர்கள் 'மறைந்த மாநகர்' என்ற நாடகத்தில் விஜயநகரப் பேரரசின் தோற்றத்தையும் மறைவையும் உள்ளடக்கி நிலையாமைத் தத்துவத்தை நிலை நாட்டி எழுதியுள்ளார்கள். பெரிய அரசின் தொடர் வரலாறாக இந்நாடகம் அமைந்துவிட்டதால் கால ஒருமைப் பாட்டை இந் நாடகம் பெறவில்லை.

பழந்தமிழ் எல்லையில் செய்யுள் நாடகங்கள் இல்லை என்ற குறையை நிறைவு செய்துவரும் நூற்றாண்டு, இந் நூற்றாண்டு எனலாம்.

10. ஒளி நாடகம்

அண்மையில் சென்னையில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட தொலைக்காட்சியில் தொடர்ந்து பல நாடகங்கள் ஒளிபரப் பப்பட்டு வருவது நாடகவளர்ச்சியின் உச்ச கட்டமேயாகும். அந் நாடகங்கள் ஒளிபரப்பப்படும் பொழுது ஏற்படும் அனுபவங்களும் அறிந்து கொள்ள வேண்டியனவே. அண்மையில் தொலைக்காட்சியில் ஒளி பரப்பப்பட்ட ஒரு நாடக விமர்சனம் ஒளி நாடக அமைப்பை விளக்குவதாக உள்ளது. அத் தொலைக்காட்சி நாடகம் பற்றிய விமரிசனம்:

'கலா நிலையம் நாடகக் குழுவினர் வெற்றிகரமாக நடத்தி வரும் 'கால்கட்டு' நாடகத்தை அக்டோபர் 31ஆம் தேதி காலை டெலிவிஷனில் காண்பித்தார்கள். நகரில் நடைபெற்று வரும்

ஒரு நாடகத்தை டி. வி. யில் காண்பிப்பது இதுவே முதல் தடவை. இனி, அவ்வப்போது ஒரு மேடை நாடகத்தை 'டெலிகாஸ்ட்' செய்ய உத்தேசித்திருக்கிறார்கள்.

மேடையில் சுமார் இரண்டரை மணி நேரம் நீடிக்கும் கால்கட்டு நாடகத்தை ஒன்றரை மணி நேரமாக 'எடிட்' செய்து 'அரைக்கால்கட்'டாக டி. வி.யில் காண்பித்தார்கள். நாடகாசிரியர், கத்தரிக்கோலைத் தாராளமாகப் பயன்படுத்தியிருந்தாலும் முழு நாடகத்தைப் பார்ப்பது போன்ற உணர்வே டி. வி. யிலும் ஏற்பட்டது.

இந்த நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை டெலிவிஷனுக்கும் மேடைக்கும் இடையே காணப்பட்ட ஒரு முக்கிய வித்தியாசம் **'குளோஸ் அப்'** காட்சிகள்தான். டி. வி. பாஷையில் இதை **Reaction shot** என்கிறார்கள்.

'குளோஸ் அப்' காட்சிகளில் சிறப்பித்த டி. வி. 'லாங் ஷாட்டுகளில்' காலை வாரி விட்டுவிட்டது. அது மட்டுமல்ல டி.. வி. காமிரா விஜயப்பிரியாவையும், சத்தியமூர்த்தியையும் சில காட்சிகளில் அட்டைக் கரியாகக் காண்பித்தது. இந்த மாதிரி குறைகளுக்கு எது காரணமாக இருந்தாலும் தவிர்ப்பதற்கான முயற்சிகளில் ஈடுபடுவது நல்லது. தினமும் மேடையில் நடிக்கப்பட்டு வரும் நாடகத்தைக் காட்சிகளையும் வசனங்களையும் குறைத்து டி. வி.க்காக நடிப்பது எளிதான காரியமில்லை என்கிறார் பூர்ணம். முன்பே ஒத்திகை செய்யப்பட்டிருந்தாலும்-டி. வி. காமிராவின் முன் நிற்கும்போது எந்தக் காட்சியில் எந்த வசனத்தை மறக்க வேண்டும் என்பதை ஞாபகம் வைத்துக் கொள்வது பெரிய சோதனையாக இருந்ததாம்.

ஒரு 'ரன்னிங் நாடகம்' டி. வி.யில் காண்பிக்கப்பட்டால் மேடை நாடகம் பாதிக்கப்படுமா?

இதே சந்தேகம் மெரினாவுக்கும், பூர்ணம் விசுவநாதனுக்கும் ஏற்பட்டது. 'எங்கள் டி. வி. ஷோ நடந்த தினத்தன்று மாலை மைலாப்பூர் ஃபைன் ஆர்ட்ஸ் கிளப்பில் இந்த நாடகம் நடந்தது. அன்றைக்கு முதல் நாளைவிடக் கூட்டம் அதிகமாகவே இருந்ததாம், என்கிறார் டி. வி.யில் நாடகத் தயாரிப்பாளராக உள்ள கோபால்.'[1]

இதுவரை நாடக வகைகளில் கண்ட செய்திகள் நமக்கு உணர்த்துவது என்ன? இந்நூற்றாண்டில் நாடக வகைகள் பல தோன்றி வளர்ந்து வருகின்றன. ஆங்கிலேயர் காலத்தில் சிதறி ஓடிய இக்கலை இந்நூற்றாண்டில் ஒழுங்கு பட்டு ஒவ்வொரு வகையாகப் பிரிந்து வளர்ந்து வருகின்றது. இப்பகுதியில் நாம் அணுகாமல் உள்ள நாடக வகைகள் பல உள்ளன என்பது அறிந்ததே. விரிவஞ்சி அவை விடுபட்டாலும் இந் நாடக வகைகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியாக ஆராய்ச்சிக்கு எடுத்துக் கொள்ளும் பெற்றியன. பார்க்கும் நாடகங்கள் படிக்கும் நாடகங்கள் இவற்றில் பத்துப் பிரிவுகள் பற்றி இங்கு ஆராயப் பெற்றது. இவற்றில் ஒன்பது வகைகளே விரிவானவை. ஒளி நாடகம் அண்மைக் காலத்தது; இதன் வாழ்வு, எதிர் காலத்தில் மதிப்பிடப்பெறும். எதிர்கால ஆய்வு உலகம் நாடக வகைகளை விரிவாக ஆய்தல், முத்தமிழில் ஒரு தமிழுக்குச் செய்யும் தொண்டாகும்.

4. மேடை நாடக உறுப்புக்கள்

அரங்குகள்தாம் மேடைக் கலையை வளர்ப்பதில் பெரும் பங்கு கொள்வன. அரங்கின்றி வட்டாட முடியாது என்பது போல மேடையின்றி நாடகமாடுவது இயலாது. நாடக இலக்கியத்தின் வெளிப் பாட்டுக் களம் மேடை; நாடகக் கலை எங்கெங்கு தோன்றத் தொடங்கியதோ அங்கெல்லாம் நாடக அரங்குகள் ஏதோ ஒரு வகையில் தோன்றி வளர்ச்சி பெற் றுள்ளன.

4. மேடை நாடக உறுப்புக்கள்

நாடக உறுப்புக்கள் எவை என்பதனை நாடகவியல் நூற்பா நன்கு விளக்குகிறது.

"உறுப்பியல் பென்ப துணர்த்துங் காலைச்
சிறப்புறு நாடகம் செறிந்த பகுதியின்
றன்மையா மவைதாம் வாழ்த்து நடாத்துநர்
முன்னுரை குறிப்பங் கங்களங் கூற்றுக்
கூத்துக் குணநவில் பின்னுரை யின்னன
பிறவுமா மென்னப் பேசினர் பெரியோர்"
(நாடகநூல். 174)

இங்குச் சுட்டப்படும் நாடக உறுப்புக்கள் வாழ்த்து, நடத்துநர், முன்னுரை (Prologue), குறிப்பு, அங்கம், களம், கூற்று, கூத்து, பின்னுரை என்பனவாம்.

இவையேயன்றி நாடகத்திற்குரிய உறுப்புக்களான நாடக சாலை (நூற்பா. 263) நடிப்பியல்பு (நூற்பா. 224) முதலியவை களை வெவ்வேறு இடங்களில் கூறுகின்றார் நாடகவியல் ஆசிரியர்.

அரிஸ்டாட்டில்

நாடகத்திற்குரிய வாய்பாட்டை (Formula) முதன் முறை யாக வகுத்துத் தந்தவர் கிரேக்க மேதை அரிஸ்டாட்டில் ஆவார். நாடகத்திற்கு வேண்டிய வாய்பாடாக அவர் உரு வாக்கிக் கொடுத்த வாய்பாடுகள் ஏழு.

1. நாடகத் தொடக்கம், நடு, முடிவு.
2. பாத்திரங்களின் அமைப்பு முறை.
3. காட்சி முறை.
4. சொல்லப்பட வேண்டிய கருத்துக்கள்.
5. மேடை அமைப்பு முறை.
6. நடிகர்களின் இலக்கணங்கள்
7. நாடக ஆசிரியரின் உத்திகள்.

எனபன. இவ் வாய்பாட்டை நாடக முத்திறம் (Dramatic Trinity of Aristotle) என்று நாடக இலக்கிய வல்லுநர் குறிப்பிட்டனர்[1].

இப்சன்

பல நூற்றாண்டுகள் செல்வாக்குடன் விளங்கிய இந் நாடக முத்திறத்தை நார்வே நாட்டு மேதை இப்சன் வழக்கொழிந்த தாக ஆக்கினார். இவர் நாடகம் என்பது மூன்று 'ஏ'க்களைக் கொண்டது. சீட்டாட்டத்தில் மூன்று 'ஏ'க்கள் வந்தால் யோகம்போல் ஒரு நாடகம் பரிண்மிக்க மூன்று 'ஏ'க்கள் என்றும் அவை

1.	A = Author	—	ஆசிரியர்
2.	A = Actor	—	கலைஞர்
3.	A = Audience	—	பார்வையாளர்கள்

என்றும் குறிப்பிடுவார்[2].

அரிஸ்டாட்டில் ஏழாகக் கூற இப்சன் மூன்றாகத் தொகுத்தார். இவ்வாறு அறிஞர்களின் நாடகம் பற்றிய கொள்கை

1. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக்கலை வரலாறு, (1975) மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, பக். 32-33.
2. அ. நூல். 32-33.

(Theme) கால வளர்ச்சியில் மாறுவது தவிர்க்க முடியாததே. இரண்டாம் பகுதியில் தமிழ்நாடக இலக்கியங்கள் காலந்தோறும் எத்தகைய மாறுதல்களை அடைந்தன என்பது குறிக்கப்பெற்றது. நாடக இலக்கியங்களின் வடிவங்கள், மாற்றங்கள், மறைவுகள் அல்லது புதிய பகுதிகள் தோன்றி மாற்றம் பெற்றமை போலவே மேடை நாடக அமைப்புக்களிலும் பல மாறுதல்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. படிக்கும் நாடக இலக்கியங்களில் நாம் அனுபவிக்கும் நாடகக்கரு, பாத்திரங்கள், கருத்தோட்டம் உரையாடல்கள் முதலியன குறிப்பிடத் தக்கன. ஆனால் மேடைக்கலை என்று வகுத்திடும் பொழுது அக்கலைக்குச் சில உறுப்புக்கள் உண்டு. மேடை நாடகத்தின் உறுப்புக்களாக, மேடைக் கலைமேதை தி. க. சண்முகம் அவர்கள், கதை, பாத்திரம், படைப்பு, காட்சித் தொகுப்பு, உரையாடல், நடிப்பு, பாடல், வேடப் பொருத்தம், காட்சி ஜோடனை, நாடக அரங்கம், நாடக ரசிகர்[1] முதலியவற்றைக் குறிப்பிடுவர். இவ் வடிப்படையில் நாடக உறுப்புக்கள் காலந்தோறும் எத்தகைய மாற்றங்களையும் மறைவுகளையும் கண்டிருக்கின்றன என்பது இத் தலைப்பில் ஆராயப்பெறும். அவ் உறுப்புக்களில்,

அ. அரங்கம்
ஆ. இடம்
இ. நேரம்
ஈ. காட்சியமைப்பு
உ. ஒளி
ஊ. ஒப்பனை
எ. கரு
ஏ. வசனம்
ஐ. பாடல்
ஒ. நடிகர்கள்
ஓ. பெண்கள்
ஔ. பாத்திரங்கள்
ஃ. நடிப்பு
க. பின்பாட்டும் தனிமொழியும்
ங. நிர்வாகம்
ச. பார்வையாளர்

---

1. தி. க. சண்முகம், நாடகக் கலை (1959), அ. ப. கழகம், அண்ணாமலை நகர், பக். 49.

ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கன. இவ்வுறுப்புக்களை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு அவற்றின் தோற்றமும் வாழ்வும் வளர்ச்சியும் காட்டி அவற்றின் வாயிலாக மேடை நாடகக் கலையின் பரிணாமம் விளக்கப் பெறும். அரங்கம் என்ற உறுப்புப் பகுதியில் மட்டும் அயல் நாடுகளில் உள்ள அரங்கங்களைப் பற்றிய செய்திகள் தரப்பெற்றுள்ளன. பிற உறுப்புக்களைப் பற்றி எழுதும் பொழுது விரிவஞ்சி அயல்நாடுகளைப் பற்றிய செய்திகள் தவிர்க்கப்பட்டன.

அ. அரங்கம்

அரங்குகள்தாம் மேடைக் கலையை வளர்ப்பதில் பெரும் பங்கு கொள்வன. அரங்கின்றி வட்டாட முடியாது என்பது போல மேடையின்றி நாடகமாடுவது இயலாது. நாடக இலக்கியத்தின் வெளிப்பாட்டுக் [களம் மேடை; நாடகக்கலை எங்கெங்கு தோன்றத் தொடங்கியதோ அங்கெல்லாம் நாடக அரங்குகள் ஏதோ ஒரு வகையில் தோன்றி வளர்ச்சி பெற்று உள்ளன.

தமிழகத்தில் பண்டை நாட்களில் கூத்துகள் முச்சந்திகளிலும் மந்தை வெளிகளிலும் நடந்துவந்தன. திறந்த வெளிகளில் பலவகைக் கலை நிகழ்ச்சிகள் நடந்தன. இராசராச சோழன் காலத்தில் கோயில்களில் அமைந்த மன்றங்கள், நாடக மேடைகளாக இருந்தன என அறிகின்றோம். இவ்வாறு அவ்வக்கால நாகரிக நிலைக்கேற்ப நாடக அரங்குகள் அவ்வந்நாடுகளில் தோன்றியுள்ளன. அவை பற்றிய சில விவரங்களையும் உலக அரங்குகளுடன் தமிழக அரங்குகள் பற்றிய செய்திகளையும் ஒப்பிட்டு நோக்குதல் பொருந்தும்.

அமெரிக்க அரங்குகள்

அமெரிக்காவில் கி.பி. 18 ஆம் நூற்றாண்டில் கல்லூரிகளில் தான் நாடகக்கலை வளர்ந்திருந்தது. புரட்சிப்போர் நடைபெற்ற போது அங்கு நாடக நடிகர்கள் ஆங்கிலேயர்களாக

இருந்தமையால் மக்களுக்கு அவர்கள் மேல் வெறுப்பு ஏற் பட்டது. கி.பி 1778இல் எந்த உருவிலும் நாடகம் நடிக்கக் கூடாதென்ற தடை, நாடெங்கும் விதிக்கப்பட்டது எனினும் 1789இல் இச்சட்டம் திருத்தப்பட்டது. 1792க்குப் பின்னரே பாஸ்டன் நகரில் மக்களால் நாடக அரங்கு கட்டப்பட்டது. இதில் 500 பேர்களே உட்கார்ந்து பார்க்க முடியும்.

1795இல் நீச்ரோ நடிகர்கள், முதன் முதல்அமெரிக்கநாடக மேடையில் தோன்றினர். கி.பி. 1826இல் முதன் முதல் 'கியாஸ்' விளக்குகள் பொருத்தப் பெற்ற நியூயார்க் தியேட்டர் கட்டப் பட்டது. கி.பி. 1896இல் 'தியேட்டர் சிண்டிகேட்' நிறுவப் பட்டது. கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நாடகக் கொட்டகைகள் நிறையக் கட்டப்பட்டன.

கி.பி. 1920இலிருந்து அரங்குகள் பல மடங்கு பெருகின. 1926இல் சிவிக் ரிப்பரேட்டரி தியேட்டர் நிறுவப்பட்டது. 1950இல் ஏராளமான தனியார் அரங்குகள் தோன்றின. இவை நிலையான அரங்கங்கள்; இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கன 'சர்க்கிள் இன் தி ஸ்கொயர்', 'போனிக்ஸ் தியேட்டர்' என்பவை.

உருஷ்ய அரங்குகள்

சோவியத் உருஷ்யாவில் புரட்சிக்கு முன்பு தனியார் உடைமையாகப் பல நாடக அரங்குகள் இருந்தன. அவற்றோடு அரசாங்க நாடக அரங்குகள் ஐந்து இருந்தன. புரட்சிக்குப் பின்பு 1919இல் இந்நாடக அரங்குகளை நடத்தும் பொறுப்பு சோவியத் ஆட்சியின் கைக்கு வந்தது. இப்போது சோவியத் நாட்டில் 500க்கு மேற்பட்ட நாடக அரங்குகள் உள்ளன. ஒவ்வொரு பெரு நகரங்களிலும் பிராந்திய, வட்டார மையங் களிலும் நாடக அரங்குகள் நிறுவப்பட்டுள்ளன.

சோவியத் நாட்டில் நாடகக் கலைக்கு மிகுந்த செல்வாக் கிருப்பதால் ஒரு நாடகத்தைக் காணச் சிலர் பல மாதங்கள் காத்திருக்க வேண்டியுள்ளது. காரணம் பல மாதங்கட்கு

முன்னமேயே 'டிக்கட்டுகள்' பதிவாகிவிடுகின்றன. சில நாடகங்கள் ஒரே மேடையில் ஆயிரம் முறைகளுக்கு மேல் நடைபெறுவது சாதாரண நிகழ்ச்சியாய்விட்டது. பள்ளிக்கூடங்கள், நூல் நிலையங்கள் முதலியவற்றுக்குப் பணம் ஒதுக்கீடு செய்வது போல, நாடக அரங்குகளுக்கும் அரசாங்கம் பணம் ஒதுக்கியிருப்பதால் பல சோவியத் நாடக அரங்குகள் நட்டமில்லாமல் நடைபெற இயலுகின்றன.

சீன அரங்குகள்

சீன அரங்குகள் பண்டைநாளில் திறந்த வெளி மேடைகளாகவே இருந்தன. நாடகமேடை, இரசிகர்களை நோக்கி நீண்ட வடிவில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. நாடகத்தைப் பின்புறம் தவிர மற்ற மூன்று பக்கங்களில் இருந்தும் பார்க்கலாம். மேடையில் பின்னால் உள்ள இரண்டு கதவுகள் மூலம் நடிகர்கள் வந்துபோவார்கள். ஒரு நடிகர் வெளியேறும்போது மற்றொரு நடிகர் உள்ளே நுழைவார். துணியை இரண்டு மூங்கில் கழிகளில் கட்டி இருவர் பிடித்துக்கொண்டுநிற்பார்கள். துணி நடுவில் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். நடிகர்கள் அதன் வழியாகச் செல்வர். திரை மாற்றம் நடிகர்கள் முழுதும் மேடையை விட்டுப் போவதன் மூலம் காட்டப்பட்டது. பின்புற மேடையின் மத்தியில் ஒரு பெரிய கண்ணாடி உண்டு. அதைப் பார்த்துத்தான் நடிகர்கள் உடைகளை மாற்றுவர்.

இத்தாலிய அரங்குகள்

கி. பி. 19ஆம் நூற்றாண்டில் இத்தாலிய நாடக மேடைகள் முன்னேற்றம் பெறத் தொடங்கின. இம் முன்னேற்றத்துக்குப் பாடுபட்டவர்கள் கால்வின், ரிஸ்டோரி என்னும் இருவர். எனினும் 20ஆம் நூற்றாண்டில்தான் குறிப்பிடத் தக்க வளர்ச்சி காணப்பட்டது. கி. பி. 1925இல் பிராஸ்டல்லோவின் நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெறத் தொடங்கின. நாடக மேடைகளை நன்முறையில் அமைக்க அரசாங்க உதவியும் இவருக்குக்

கிடைத்தது. அண்மைக் காலத்தில் இங்கு உள்ள மிகச் சிறந்த அரங்கங்கள் 'டியட்ரோ', 'பிக்கோலா' என்பன. இவை மிலானிலும், ரோமிலும் கட்டப்பட்டுள்ளன.

'தார்ப்பர் ஸியோஸ்டெல் ஸ்பெட்டகாலோ' என்ற நிறுவனம் எல்லா அரங்குகளையும் இணைத்தது. மக்களுக்காக அரங்கு அமைப்பதில் முசோலினி மிகவும் ஆர்வம் காட்டினார். 1935இல் அரங்குகளை மேற்பார்வையிடுவதற்கென இத்தாலிய அரசாங்கம், ஒரு தனிப்பட்ட நிறுவனத்தை ஏற்படுத்தியது.

ரோமன் அரங்குகள்

பண்டைக் காலத்தில் முதன் முதலாகக் கல்லாலான அரங்கம் பாம்பே சக்கரவர்த்தி காலத்தில் கட்டப்பட்டது. இதனைக் கட்டி முடிக்க எண்ணற்ற கலை வல்லுநர்கள் பணி செய்தனர் என வரலாறு கூறுகின்றது. மலைச்சரிவில் கட்டப்படாமல், சமமான நிலத்தின் மேல் கட்டப்பட்ட அரங்கம் இது. 'ஆடிட்டோரியம்' அரை வட்ட வடிவில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஹைப்போசினியம் என்று கூறப்பட்ட நாடக மேடை மிகவும் தாழ்வாகவும், ஆழமாகவும் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. மேல்மாடி மிகச் சிறந்த முறையில் அழகு செய்யப்பட்டிருந்தது. இன்னியங்கள் உள்ள இடம் பாதியாகத் துண்டிக்கப்பட்டு அரைவட்ட வடிவமாக அமைந்திருந்தது. நாடகத் திரை முதன் முறையாக மேடையில் கையாளப்பட்டது.

ஜப்பானிய அரங்குகள்

ஜப்பானில் புகழ்பெற்ற 'நோ' நாடகங்கள், மரமேடைகளில் நடிக்கப்பட்டன. இம்மேடை சதுரமாக அமைந்து மூன்று பக்கமும் திறந்திருந்த வடிவுடையது. மேடையின் ஒருபுறம் பாடகர்களுக்கும், கோரஸ் பாடுவோர்க்கும் இடம் ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது. பின்னால் உள்ள மேடையில் இசைக்கருவியாளர்களும், அடியெடுத்துக் கொடுப்போரும் இருந்தனர். இம்

மேடை கூர்மையான கூரையால் மூடப்பட்டிருந்தது. நான்கு தூண்களில் இம்மேடை நின்றது. நான்கு தூண்களுக்கும் தனிப் பெயர்களுண்டு. முதலாவது நடிகர் தூணாகும் (First actors pillar). நடிகன் நடிக்கத் தொடங்கியவுடன் பாலத்தில் இருந்து வந்து இதன் அருகில் நிற்பான்.

முன்னால் உள்ள தூணுக்குக் குறித்தூண் என்று பெயர் (Mark pillar). இது நடிகர்களால் குறியாகப் பயன்படுத்தப் பட்டது.

மூன்றாவது தூண் இரண்டாவது நடிகர் தூண் ஆகும். இதனை ஜப்பானிய மொழியில் 'வகி பஷிரா' என்பர். இந்தத் தூணுக்கு இரண்டாவது நடிகன் தன்பாகம் முடிந்ததும் பின் வாங்குவான். கடைசித் தூண் குழல் வாசிப்பவர் தூண். ஜப்பான் மொழியில் 'புயூபஷிரா' எனப்படும். இதன் அருகில் குழல் வாசிப்பவர் அமர்ந்திருப்பர். பின்னால் உள்ள மேடைக்கு அருகில் ஒரு திறந்த கம்பி வளைவு போடப்பட்டு 'பாலம் என்று அழைக்கப்பட்டது. நடிகர்களும் இசைவாணர்களும் இதன் வழியாகத்தான் உள்ளே வருவர். ப 'லத்தின் கடைசி மூலையில் ஐந்து வண்ணத்திரை ஒன்று தொங்கவிடப்பட்டிருந் தது. பாலத்தின் முன்பு மூன்று அன்னாசி மரங்கள் வைக்கப் பட்டிருந்தன. இவை சுவர்க்கத்தையும், பூமியையும், மனிதத் தன்மையையும் குறித்தன. மேடைக்குப் பின்னால் கண்ணாடி தொங்கவிடப்பட்ட நடிகர்களின் ஒப்பனை அறை அமைந் திருந்தது.

நாடக மேடையில், ஒரு கல்பாதை, இரசிகர்களை விட்டு மேடையைப் பிரித்தது. பார்ப்பவர்கள் இருக்கும் இடம் வரை மேடை நீண்டிருந்தது. மேடையில் இருந்து ஒரு மாடிப்படி இறங்கி வரும். பாலத்தின் மூலையில் ஒரு தாழ்வான இடத்தில் ஒரு சிறிய கதவு இருந்தது. இது 'அவசரக் கதவு' எனப் பட்டது. இது கொல்லப்பட்ட நடிகர்களும், கோரஸும், அடி யெடுத்துக் கொடுப்போரும், விதுஷகனும் வெளிச்செல்லப்

பயன்பட்டது. திரைமாற்றம், நடிகர்கள் தங்கள் இடங்களை மாற்றிக் கொள்வதன் மூலம் நடைபெற்றது.

ஸ்பெயின் அரங்குகள்

கி. பி. 15, 16 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஸ்பெயினில் நாடக மேடைகள் தோன்றின. தேசிய நாடக மேடை ஸ்பெயினில் தோன்றிய பிறகு நாட்டுப்பற்று தளிர்விட்டது.

முற்றத்திலிருந்த ஓர் ஒதுக்கிடத்தில் மேடை அமைக்கப் பட்டிருந்தது. பணக்காரர்கள் பக்கத்திலுள்ள சாளரங்களைத் திறந்து நாடகம் பார்த்தனர். மேடையின் முன்னும் பின்னும் பக்கங்களிலும் நாற்காலிகள் போடப்பட்டிருந்தன. மண்சுவர் களால் கட்டப்பட்ட கூண்டுகளில் அமர்ந்து தாழ்ந்த இனப் பெண்கள் நாடகம் பார்த்தனர்.

இதற்கு முன்னர் கி. பி. 12ஆம் நூற்றாண்டில் மத நாடகங்கள் நடத்துவதற்காக சர்ச் தியேட்டர்களைப் புதுப்பித்துச் சீரமைத்துச் சர்ச் மாதிரியே வடிவங்கள் அமைத்தனர். இவற்றில் உள்ள வடிவங்கள் தவிரச் சுவர்க்கமும் நரகமும் தனியே அமைக்கப்பட்டிருந்தன. மிகப் புராதன கிரேக்க அரங்குகளில் இரண்டு இயந்திரங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவற்றிலிருந்து தான் இன்றைக்கு உள்ள நாடக மேடை இயந்திரங்கள் தோன்றின. பின்னால் உள்ள பெரிய மேடையில் 'பெரியக் டோய்'' என்னும் முப்பட்டைக் கண்ணாடி அமைக்கப்பட்டிருந்தது. இது ஒரு மூலையில் சுழன்றது. மூன்று பக்கமும் மூன்று திரைகள் வரையப்பட்டிருந்தன. மேடையின் பக்க வாட்டில் நுழைவழிகள் இருந்தன.

கி. பி 15ஆம் நூற்றாண்டின் மிகச் சிறந்த பயன்களை அளிக்கப் பலவகை இயந்திரங்கள் பயன்பட்டன. 'பராடியோ' என்ற சாதனம் மூலம் சுவர்க்கம் காட்டப்பட்டது. இதிலிருந்து தேவதைகள் இறங்கின.

கி.பி. 20 ஆம் நூற்றாண்டில் ஸ்பெயினில் நிறுவப்பட்ட நவீன அரங்கம் 'குரேரோ' ஆகும். 'டியட்டரோரியல்' என்பது நல்ல வசதிகள் கொண்ட பெரிய அரங்கம்.

இலங்கை நாடக அரங்குகள்

பல நூற்றாண்டுகளாக இலங்கையில் யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு ஆகிய இடங்களில் கிராமிய நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. இந்நாடகங்களை அங்கு நாட்டுக்கூத்து என்றே வழங்குகின்றனர். இவை பெரும்பாலும் கோயில்களின் முன்பே நடத்தப்படுகின்றன.

கிராமிய நாடகம் ஆடுவதற்கென அமைக்கப்படும் மேடை 'கூத்துக்களரி' என அழைக்கப்படும். இது 40 அடி விட்ட முள்ள வட்டமாக அமைக்கப்படும். 3 அடி உயரத்துக்கு வட்டம் நிரம்ப மண்ணை உயர்த்தி மண் சிதறாமல் வளைத்துப் பனை ஓலைகளால் கட்டி மேடையாக்குகின்றனர். பின்பு அதன் மேல் புல் பத்தைகளை வெட்டிப்போட்டு, ஆடுவதற்கேற்ப இறுக்கமாக்கிக் களரியாக அமைப்பர். இவ்வட்டமான மேடையைச் சுற்றிப் பதினாள்கு மூங்கில் கால்களை நாட்டி உச்சியில் அவற்றை வளைத்துக் கட்டுவர். அதன்மேல் குடை விரித்தது போலச் சீலைகளைக் கொய்து தொங்கவிடுவார்கள். மேடைக்கு எப்பக்கத்திலும் அடைப்பு இராது. நாற்புறமும் களரியைச் சூழ்ந்திருந்து மக்கள் நாடகம் பார்ப்பார்கள். ஒவ்வொரு காலுக்கும் இடையில் ஒவ்வொரு வாளைக் குத்தி நிறுத்தி, உடைத்த பாதி தேங்காயை அதன் மீது வைத்து, எண்ணெய் நனைந்த சீலைத் திரையை அதனுள் வைத்து விடிய விடிய எரிய விடுவார்கள். அவ்வொளியில்தான் கூத்துக்கள் நடக்கும். சில நேரங்களில் இருவர் மேடையில் தீப்பந்தங்களோடு தோன்றி நடிகர்கட்கு ஒளிகாட்டுவர். ஒவ்வொரு புது நடிகர் வரும்போதும் சீலை பிடிப்பார்கள். இன்றும் இத்தகைய கிராமிய நாடகங்களை இலங்கையில் காணலாம்.

இந்திய நாடக அரங்குகள்

பழங்கால இந்தியாவில் எல்லாப் பகுதிகளிலும் விழாக் காலங்களில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. கோயில்களிலும், அரண்மனைகளிலும் இவை தொடக்கத்தில் நடிக்கப்பட்டு வந்து, பின்னர் கிராமப் பகுதிகள் பலவற்றிலும் நடிக்கப் பட்டன. நாடக அரங்குகள் அமைத்தே நாடகம் நடத்தி வந் தனர். ஏறக்குறைய 1800 ஆண்டுகட்குமுன் வாழ்ந்த பரதமுனி தமது நூலாகிய நாட்டிய சாத்திரத்தில் நாடக மண்டபம், நாட்டிய முறை ஆகியவற்றைப் பற்றித் தெளிவாகக் குறித்துள் ளார்.

மூன்று வகை

அக்கால நாடக அரங்கம் மூன்று வகைப்படும். விகிருதம், சதுரசிரம், திரியசிரம் என அவை வழங்கப்பட்டன. விகிருதம் என்பது நீண்ட சதுரமாகிய செவ்வக வடிவம் உடையது. சதுரசிரம் என்பது சமமான சதுரவடிவம் உடையது. திரிய சிரம் என்பது முக்கோண வடிவம் உடையது. இவை ஒவ் வொன்றும் சேஷ்டம், மத்தியமம், அவரம் என்று மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. சேஷ்டத்தின் நீளம் 54 முழம், மத்தியமத்தின் நீளம் 32 முழம், அவரத்தின் நீளம் 16 முழம். இவற்றில் நடிகர்களின் பேச்சு நன்றாகக் கேட்பதற்கும் முகபாவங்கள் தெளிவாய்த் தெரிவதற்கும் மத்தியமமே சிறந்தது எனப் பரத முனிவர் கூறுவர்.

விகிருத மத்தியம நாடக அரங்கம் 32 முழ அகலமும், 64 முழ நீளமும் கொண்டிருந்தது. இதை இரண்டு பாகமாகப் பிரித்திருந்தனர். முன்பாகம், நாடகம் பார்க்கும் மக்கள் அமரும் இடம். இது பிரேட்சா கிருகம் எனப்பட்டது. இது கல், மரம் முதலியவற்றால் அமைந்து படிக்கட்டுகளைக் கொண்டிருந்தது. அரங்கத்தின் பின்பாகம் இரண்டாகப் பிரிக் கப்பட்டு, ஒரு பாகத்தில் நடிகர்கள் வேடம் புனையும் இடம்

இருந்தது. இது ''நேபத்தியகிரகம்'' எனப்பட்டது. இதன் பின் பகுதி இரண்டாக்கப்பட்டு ஒரு பகுதி ரங்கசிரஸ் எனப்பட்டது. நேபத்திய கிரகத்திலிருந்து இப்பகுதிக்கு வருவதற்கு இரண்டு வாயில்கள் இருந்தன. இவற்றின் சுவரில் மான், மயில் போன்ற வற்றின் ஓவியங்கள் அழகுறத் தீட்டப்பட்டிருந்தன. மரத்தால் செய்யப்பட்ட பதுமைகளும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. சுவரின் முன் இசைக் குழுவினர் அமர்ந்திருப்பர். அவர்களின் இரு பக்கத்திலும் நடிகர்கள் இருப்பர். முழு அரங்கம் மூன்றாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. நடுவில் உள்ளது ரங்கபீடம். இதுதான் நடிகர்கள் நடிக்கும் நாடக மேடை. இதற்கும் ரங்கசிரசிற்கும் நடுவில் திரைகள் தொங்கவிடப்பட்டிருந்தன. மற்றவகையான நாடக அரங்குகள் நீள அகலங்களில் மாறுபட்டாலும் உட் பாகங்கள் ஒரே அமைப்பையே பெற்றிருந்தன.

தமிழகத்து நாடக அரங்குகள்

தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தவரை மூவாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்னமேயே நாடக அரங்குகள் இருந்தன என அறிகின்றோம். சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதைக்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியுள்ள அரிய உரையினின்று இவ்வரங்குகளைப் பற்றிய பல செய்திகள் கிடைத்துள்ளன. சீவகசிந்தாமணி, மணி மேகலை, பெருங்கதை போன்ற பண்டை இலக்கியங்களில் நாடக அரங்குகளைப் பற்றிய செய்திகளைக் காணலாம். சோழப் பேரரசர்களின் செப்பேடுகள், கல்வெட்டுகள், கோயில் சிற்பங்கள் ஆகியவை தமிழகத்துக் கூத்தரங்குகளின் சிறப்பைத் தெளிவாக எடுத்துக் கூறுகின்றன.

மூன்று அரங்குகள்

அக்காலத்துக் கூத்தரங்கு மூன்று வகையினை உடையது அவை கோயில் கூத்தரங்கு, அரண்மனைக் கூத்தரங்கு, மக்கள் கூத்தரங்கு என்பன.

வரலாற்றுச் சான்றுகள்

உத்தமசோழன் காலத்துச் செப்பேடு ஒன்று, திருவதிகைச் சிவன் கோயிலில் இருந்த நாடக மன்றத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. முதல் குலோத்துங்கன் வழங்கிய சாசனம் ஒன்றில் பல்வேறு நாடகசாலை பற்றிய குறிப்பு வருகின்றது. தஞ்சை, நல்லூர், திருவாவடுதுறை முதலிய ஊர்களில் கிடைத்த கல்வெட்டுகள் பல்வகைத் திருவிழாக்களில் நடைபெற்ற கூத்துக்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. பெருங்கதையில் உள்ள உஞ்சைக் காண்டத்தில் அரண்மனைக் கூத்தரங்கு பற்றிய செய்தி கூறப்படுகின்றது. அரண்மனை ஆடரங்கைச் சேர்ந்த குழுவைப் பற்றியும் இதனால் அறிகிறோம்.

மக்கள் அரங்குகள்

மூன்றாவதாக மக்கள் கூத்தரங்கம் நாடெங்கும் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. 'மக்கள் கூத்தரங்கு நகரின் நடுவில், அகன்ற தேரோடும் வீதியில் தூய்மையான இடத்தில் அமைந்திருக்க வேண்டும்' என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. 'ஆடம்பலம்' என்ற கூத்தரங்கு, வெறும் நாட்டியம் ஆடுவதற்காக மட்டும் அமைக்கப்படவில்லை. போதுமான நீளமும் அகலமும் உடைய அம்மன்றம் எண்ணற்ற கூத்தர்களும், இசைவாணர்களும், ஆடல் மகளிரும், ஆசிரியர்களும், இயக்குநர்களும் தங்குவதற்கு ஏற்றதாய், ஆடை அலங்காரங்கள் புனைவதற்கும் வேடங்களை மாற்றுவதற்கும் வசதியுடையதாய் அமைந்திருந்தது. அரங்கின் நீளம் 35 அடி. அகலம் 40 அடி. உயரம் நிலைமட்டத்துக்கு மேல் 5 அடி. அரங்கின் இருமருங்கும் வரிசையாய்த் தூண்கள். அரங்கின் முன்பக்கம் அரசன், அமைச்சர், சிற்றரசர்கள். பெரும் செல்வர்கள் ஆகியோர் அமரத் தக்க இடமும், அதைச் சுற்றிப் பொதுமக்கள் அமர்ந்து நாடகம் காணத் தக்கவாறு இடமும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. நாடக அரங்கம் உறுதியாகவும், கலையழகு மிக்கதாகவும், ஆசனங்களும் திரைகளும் தொங்கு திரைகளும் ஓவியங்களும் அமைக்கப்பட்டதாயும் இருந்தது.

இச் செய்திகளைச் சிலப்பதிகாரத்தால் நன்கு அறிகின்றோம். நாடக அரங்கில் விண்மீன்கள், ஒன்பது கோள்கள், நால்வகைப் பூதங்கள் ஆகியவற்றின் உருவப் படங்கள் அழகுற எழுதப்பட்டிருந்தன. அரங்கின் உட்புறத்தில் வரிசை வரிசையாய் அழகான நிலைவிளக்குகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். விளக்குகளின் நிழல், நடிப்பவர்கள் மீதோ, பார்ப்பவர்கள் மீதோ விழாதபடி ஆராய்ச்சி அறிவுடன் தக்க முறையில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது.

திரைகள்

மூன்று வகையான எழினி (திரை)கள் அரங்கில் கையாளப் பட்டன. அரங்கின் ஒரு பக்கம் ஒரு முக எழினியும், மறுபக்கம் பொருமுக எழினியும், மேலே கரந்துவரல் எழினியும் அமைந்திருந்தன. ஒரு பக்கமிருந்து மற்றொரு புறம் தள்ளக் கூடிய திரை, ஒருமுக எழினியாகும். இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டு இரு பக்கங்களிலிருந்தும் தள்ளக்கூடிய திரை பொருமுக எழினி. அவசியம் ஏற்படும்போது, திடீரென்று மேலிருந்து கீழே இறங்கவும், வேண்டாதபோது சுருண்டு மேலே செல்லவும் வசதியாக உள்ள திரை கரந்து வரல் எழினி. இவற்றின்மேல் தேவர்களின் உருவங்கள் தீட்டப்பட்டிருப்பதுண்டு.

நடிப்பவர்கள் உள்ளே புக ஓர் வழியும், வெளியே செல்ல மற்றோர் வழியும் அரங்கில் அமைந்திருந்தன. சித்திரவிமானம் தீட்டிய மேற்றட்டுமீது, முத்து பவளம் முதலியவற்றைத் தொங்கவிட்டு அழகுபடுத்தியிருந்தனர். கூத்தரங்கை அலங்கரிக்கும் கலையில் அக் காலத் தமிழர்கள் கைவன்மை பெற்றிருந்தனர்.

கல்வெட்டுக்களால் அறியப்படும் அரங்குகள்

கல்வெட்டுக்களாலும், பட்டயங்களாலும் அறியப்படும் கூத்தரங்குகளில் குறிப்பிடத்தக்கவை சில வருமாறு.

முதலாம் இராசராசன் காலத்தில்தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலின் முன் உள்ள நந்தி மண்டபத்தில் பல நாடகங்கள் நடைபெற்றன. கோயிலில் 400 தேவதாசிகள் இருந்தனர். ஆண்டிற்கொருமுறை இவ்வரங்கில் இராசஇராசேசுவரர் நாடகம் நடிக்கப்பட்டு வந்தது. திருவாவடுதுறைத் திருக்கோயிலில் 'நானாவித நடனசாலை' என்னும் பெயரில் ஓர் கூத்தரங்கம் இருந்தது. திருவிடைமருதூர்க்கோயிலில் அழகான ஒரு கூத்தரங்கம் அமைந்திருந்தது. அங்கே திருவிழா நடைபெறும் போது கூடும் மக்களுக்கு நல்லறம் போதிப்பதற்காகப் பல சமயத்தொடர்பான கூத்துக்கள் நடப்பதுண்டு. திருச்செந்தூர் வட்டத்திலுள்ள ஆத்தூர் சோமநாத ஈசுவரர் கோயிலில் 'அழகிய பாண்டியன் கூடம்' என்ற பெயருடன் ஓர் கூத்தரங்கம் இருந்தது. அங்கும் சமயக்கூத்துகள் நடந்து வந்தன. திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் உள்ள நாங்குனேரி வட்டத்தில் உள்ள கோயில்களின் கூத்தரங்குகளில் 'மதன நாடகம்' என்றோர் நாடகம் ஆடப்பட்டு வந்ததாக அறிகிறோம்.

இக் காலத்தில் பலப்பல புது வசதிகளுடன் கூடிய நாடக அரங்குகள் தமிழகத்தில் நிறுவப்பட்டுள்ளன. சென்னையில் இன்று பல அரங்கங்கள் உருவாகியுள்ளன. ஒற்றைவாடை அரங்கம், இராஜா அண்ணாமலை மன்றம், ரசிகரஞ்சனிசபா, மியூசிக் அக்காடமி அரங்கம் முதலியவைகளைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம். இதேபோல் பம்பாயில் சண்முகானந்த மன்றம் குறிப்பிடத்தக்க அரங்கமாகிவிட்டது. தமிழக மாவட்டத்தலை நகர்களில் நகர சபைகள், அரங்குகள் கட்டுவதனைத் தங்கள் குறிக்கோளாகக் கொண்டு பல அரங்குகள் கட்டியுள்ளன. பெரிய ஊர்களிலும் அரங்கங்கள் உண்டு பல இடங்களில் திறந்த வெளி அரங்கங்கள் கட்டப்பட்டு வருகின்றன. குளிர் சாதன வசதி உட்பட எல்லா வசதிகளும் நிறைந்த அரங்குகள் இந்நூற்றாண்டில் அமைந்திருப்பது ஒரு பெரிய வளர்ச்சியாகும். சில நாடகக் குழுவினர் சுழலும் நாடக அரங்குகளைப் பயன்படுத்தி வருவது அரங்கங்களின் வளர்ச்சியில் ஒரு மைல் கல்லாகும். குறிப்பிடத்தக்க சில மன்றங்கள் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்குச் செய்யும் பணிகள் குறிப்பிடத்தக்கன.

அவற்றில் மூன்று மன்றங்கள் மட்டும் இங்கு எடுத்துக் கொள்ளப் பெற்றுள்ளன.

ஒற்றைவாடை நாடக அரங்கம்

தமிழ்நாட்டிலுள்ள பழம் பெரும் நாடக அரங்குகளில் குறிப்பிடத்தக்கது சென்னை ஒற்றைவாடை நாடக அரங்கம். நாடகத்துறையில் ஆர்வம் கொண்ட கலை அன்பர் திரு. தேவராஜுலு நாயுடு அவர்களின் முயற்சியால் 1872இல் உருவாக்கப்பட்டது இந்நாடக மன்றம். மூன்று தலைமுறைகளாக முத்தமிழ்த் துறையின் வித்தகக் கலையாகிய நாடகத் துறைக்கு அரும் பெரும் தொண்டாற்றி, நூறாண்டுகள் நிறைவு பெற்றுள்ள இம்மன்றம் தமிழகத்துக்குப் பெருமை தந்து நிற்பதொன்றாகும். மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, டி. கே. எஸ். நாடக மன்றம், நவாபு ராஜமாணிக்கம் நாடகக் குழு போன்ற சிறப்பு வாய்ந்த நாடக மன்றங்களை மேடைக்கு முதலில் அறிமுகப்படுத்தியது இவ்வரங்கமே. புகழ் பெற்ற பல புராண இதிகாச சமூக நாடகங்களைப் பல நாடகக் குழுக்கள் நடத்த இடந்தந்த பெருமையும் இம்மன்றத்துக்கு உண்டு. இவ்வரங்கம் தொழில் பேட்டையாக விளங்கும் வால்டாக்ஸ் சாலையில் அமைந்துள்ளது.

இவ்வரங்கத்தில் ஒரே சமயத்தில் ஆயிரத்துத் தொண்ணூற்றாறுபேர் உட்கார்ந்து கலைக் காட்சிகளைக் காணமுடியும். பெரிய மேடையமைப்பும், மின்சாரம் ஒலிபெருக்கி முதலிய வசதிகளும் கொண்ட இவ்வரங்கத்துக்குக் கலை நிகழ்ச்சிகளுக்காகக் குறைந்த கட்டணமே வசூலிக்கப்படுகிறது. வரலாற்றில் பழமையான இவ்வரங்கம், சென்னையில் பல புதிய அரங்குகள் தோன்றியவுடன் கவனிப்பாரற்றுப் போய்விட்டது. பல அரசியல் கூட்டங்களும் இங்கு நிகழ்ந்ததுண்டு. இப்பொழுது பார்வையற்று உள்ளது.

இராஜா அண்ணாமலை மன்றம்

தமிழிசை இயக்கத்தின் தந்தை அரசர் அண்ணாமலை வள்ளலால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கம் தோன்றிப் பத்தாண்டுகட்குப் பின்னர் அதன் குழு வினரால் நிறுவப்பட்டதே 'இராஜா அண்ணாமலை மன்றம்' என்ற கலையரங்கம். சென்னை நகரின் இதயம் போன்ற நடுப் பகுதியில் இம்மண்டபம் எழுப்பப்பட்டிருக்கிறது. பண்டை மரபு வழுவாத முறையில் அமைக்கப்பட்ட இக்கட்டிடம், பல வகைக் கலை நிகழ்ச்சிகளும் நடப்பதற்கான புது வசதிகள் அமையப் பெற்றது. இக் கட்டிடத்தைச் சுற்றிலும் இப்போது போக்குவரத்து மிகுதியாகிக் கலை நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் போது, ஒலிகள் எழும்பி இரசிகர்களின் செவி நுகர்ச்சியைப் பாதிக்கத் தொடங்கியமையால், இத்தொல்லையை நீக்குவதற் கான ஏற்பாடுகள் விஞ்ஞானக் கருவிகள் மூலம் செய்யப்பட்டு விட்டன.

அண்ணாமலை மன்றத்தின் கலைக்கூடம், பல்வேறு வகைக்கான கலை நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவதற்கும் ஏற்றவகையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. முத்தமிழ் வளர்ச்சிக்குப் பணியாற்று வதே இதன் நோக்கமாயினும் தமிழிசை அரங்குகள், தமிழ் நாடகங்கள் முதலியன நடத்தித் தமிழிசை இயக்கத்தை வளர்ப் பதே இதன் குறிக்கோள் ஆகும். இன்று அத்தொண்டிற்கான நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவதேயன்றிப் பிறவகை நிகழ்ச்சிகளும் நடத்தற்கேற்றவாறு புதிய முறையில் இம்மன்றம் வசதி செய்யப்பட்டுள்ளது. கலைக்கூடத்தின் எதிர்ப்புறம் உயர்த்தப் பட்டு, மேடைப் புறம் செல்லச்செல்லத் தாழ்ந்திருப்பதால் மண்டபத்தின் எப்பகுதியில் உட்கார்ந்திருப்பவர்களும் எளிதாக மேடை நிகழ்ச்சிகளைக் காண இயலும்.

கலையரங்க மேடையின் ஒலிகளைத் தம்பால் இழுத்துக் கொண்டு பின்பு அவற்றை ஓசைச் சிதைவில்லாமல் இரசிகர் களின் செவிகட்குக் கேட்கச் செய்யும் நுண்கருவிகள் இம்

மன்றத்தின் சுவர்களிலும், பின்புறத்திலும் மறைவாக வைக்கப்பட்டுள்ளன. 886 பேர் வசதியாக உட்காருவதற்கேற்ற இக்கலைக்கூடத்தில் உள்ள பஞ்சணை நாற்காலிகள் நேராக உட்காருவதற்கும், வேண்டியபோது பின்புறம் சாய்ந்து கொள்வதற்கும் ஏற்றவாறு அமைந்திருப்பது ஓர் தனிச் சிறப்பாகும். மாதம் முழுதும் இவ்வரங்கில் பெரும்பாலும் நாடகங்களே நடைபெறுகின்றன.

மயிலை ரசிக ரஞ்சனி சபா

மயிலாப்பூர்வாழ் பெருமக்களால் ஆர். ஆர். சபா என அழைக்கப்படும் 'ரசிக ரஞ்சனி' சபா, 43 ஆண்டுகட்கு முன்னர் கலையன்பர்கள் திரு. ஏ. கே. இராமச்சந்திர அய்யர், திரு. எம். லோகநாத முதலியார் இவர்களது பெருமுயற்சியால் தொடங்கப்பட்டது. மயிலை வாழும் மக்களின் கலை ஆர்வத்தால் இன்று இந்நாடக மன்றம் சிறந்த கலையரங்கமாகத் திகழ்கின்றது. கோலூர் சுந்தரேசுவரர் தேவஸ்தான நிலத்தைக் கிரயம் வாங்கி, அதில் கட்டப் பெற்றதால் இவ்வரங்கம் 'சுந்தரேசுவரர் ஹால்' என்ற பெயரையும் பெற்று வழங்குகிறது. இம்மன்றத்தில் உறுப்பினர்கள் ஆயிரத்து நூறு பேர் உளளனர். ஒவ்வொரு திங்களும் சபா உறுப்பினர்கட்காக ஒரு நாடகம், ஒரு பரதநாட்டியம், ஓர் இசை எனக் கலைநிகழ்ச்சிகள் இம்மன்றத்தில் நடைபெற்று வருகின்றன.

1954இல் இதன் வெள்ளி விழா நடைபெற்றபோது, நல்ல வசதிகள் செய்து இதனைப் புதுப்பித்தார்கள். இவ்வரங்கில் 950 பேர் அமர்வதற்குரிய இடவசதி உள்ளது. எல்லோரும் வசதியாகக் கலைநிகழ்ச்சிகளைக் காணக்கூடிய பெரிய கலை அரங்கமேடை இதில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஸ்ரீகபாலீசுவரர் கோயிலின் கிழ்ப்புறம் எதிரே உள்ள சுந்தரேசுவரர் தெருவில் அமைந்துள்ள இப் பழம்பெரும் நாடக மன்றம், மயிலையின் நடு நாயகமாய் அமைந்து கலைத் தொண்டாற்றித் தமிழகத்துக்குப் பெருமை தந்து விளங்குகின்றது.

அரங்குகள் இன்னும் மாவட்டங்கள் தோறும் கட்டப்பட வேண்டும். அவை புதிய அமைப்பினை உடையனவாயும் குறைந்த வாடகைக்குக் கிடைப்பனவாயும் அமைதல் சாலச் சிறந்தது மேடை நாடகங்கள் பரவவும், வளரவும் அரங்குகளே மூலக் கருக்கள். அரங்குகள் நாடகம் நடைபெறுதற்கு எப்பொழுதும் உரியன என நினைக்கும் அளவிற்கு அவை திரைச் சீலைகள், ஒலிபெருக்கிகள் முதலியன கொண்டிலங்கவேண்டும். தமிழ் நாட்டு அரங்குகளின் வளர்ச்சியைநோக்கினால் கோவை, மதுரை போன்ற பெரு நகரங்களைத் தவிரப் பிற இடங்களில் அவ் வளர்ச்சி, குறிப்பிடத் தக்கதாக இல்லை.

ஆ. இடம்

மேடை நாடகங்களின் அரங்கேற்றங்கள் இடம் விட்டு இடம் நகர்ந்து செல்லுகின்ற வரலாற்றை நாம் காண்கிறோம். வேத்தியல், பொதுவியல் என்ற பிரிவு செய்யப்பட்ட நிலையில் அரண்மனை ஓரிடமாகவும், பொதுமக்கள் சந்திக்கக் கூடிய இடம் ஊர், ஊர்க்கோடி, ஆற்றோரம், கடலோரம், கோயில் என. இப்படிப்பட்ட பல இடங்களாகவும் இருந்திருக்கின்றன.

கூடாத இடங்கள்

மேடை அமைக்கக் கூடாத இடங்களாகத் தெய்வத்தானம், அறவோர்பள்ளி, செருப்புகுமிடம், சேரி, யானைகளிருக்குமிடம், குதிரைச்சாலை, பாம்புப் புற்று முதலியவை என ஒரு பழம் பாடல் குறிக்கின்றது.

“ ஆடலும் பாடலும் கொட்டும் பாணியும்
நாடிய பாங்கு சமைக்குங் காலை
தேவர் குழாமுஞ் செபித்த பள்ளியும்
புள்ளின் சேக்கையும் புற்று நீங்கிப்
போர்களி யானைப் புரைசா ராது

மாவிற் பந்தியொடு மயங்கல் செய்யாது
செருப்புகு மிடமுஞ் சேரியு நீங்கி[1]"

என அப்பாடல் தொடர்கின்றது. கட்டுக்கோப்பான கலைச் செறிவு கொண்ட நாடகங்கள், பொதுமக்கள் கூத்தாக மாறிய பொழுது தெருவில் மேடைகள் அமைக்சப்பட்டதை நாம் அறிகிறோம். நிரந்தரமான மேடைகள் ஊர் நடுவில் கட்டப் படாத காரணத்தால் சிற்றுக்களால் மேடைகள் உருவாக்கப் பட்ட திறந்தவெளியில் இக் கலை வளர்ந்து வந்திருக்கிறது.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்குப் பிறகு இக்காலம் வரை பல்வேறு பிரிவுகளாக இக்கலை வளர ஆரம்பித்தவுடன் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் என்றில்லாமல் பல இடங்களில் நாடகங்கள் நடை பெற்று வருகின்றன. பள்ளிகள், கல்லூரிகளில் தனி இடங்கள் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. பெருநகரங்களில் நகரசபைகள், அரங்கங் கள் அமைத்துள்ளன. செல்வர்கள் நினைவு மண்டபங்களாகப் பல மண்டபங்கள் கட்டியுள்ளனர். அரசினர் தம் பொறுப்புக் களில் பல இடங்களில் அரங்கங்கள் கட்டியுள்ளனர். சிலர் வாடகைக்கு விடுவதற்கென்றே சில அரங்கங்கள் கட்டியுள்ள னர். எனவே யாருடைய சார்பாக நாடகங்கள் நடைபெறு கின்றனவோ அதற்குத் தக இடம் மாறுபாடடைகிறது. பூம்புகாரில் இந்திரவிழாக் காலங்களில் நாடகங்கள் நடை பெறக் கடலோரம் மேடை ஒன்று கட்டப்பட்டது. இன்று பாதிப் பகுதி இடிந்து கிடக்கிறது. அரசியல் கட்சி மாநாடுகள் நடைபெறுகின்றபொழுது அவர்கள் இயக்கத்திற்குத் தகக் கூட்டங்கள் சேருவதனை ஒட்டி இடம் தேர்ந்தெடுக்கப் படு கிறது அவ்விடங்களில் 'மேடை' அமைக்கப்படுகிறது. இவ் விடங்களன்றிக் கூத்துக்கள் கிராமப்புறங்களில் நடக்கிறதெனில் பழைய முறையில் இடம் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது.

பொதுவாக எங்கும் நிரந்தரமான ஏதோ ஒரு வகையில் மேடைகள் அமைக்கப்பட்டுவிட்டமையால், நாடகம் நடை

1. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ், 1962, பக். 23.

பெறும் இடம் உடனடியாகத் தேர்வு செய்தற்கு வாய்ப்பு ஏற்பட்டு விட்டது. வேத்தியல் என்ற பிரிவு அழிந்தொழிந்து விட்டதால் இக்கலை பொதுவியலாக மாறிவிட்டது; எனவே அரசியல் தலைவர்களும் பொதுமக்கள் பார்க்கும் இடத்தி லிருந்து இக்கலையைக் காண்கின்றனர்.

இ. நேரம்

நாடகங்கள் நடைபெற்று வரும் நேரங்களில் பல மாறுதல் களைக் காண்கிறோம். ஒவ்வொரு நாடக அமைப்பிற்கு ஒரு குறிப்பிட்ட நேர அமைப்பு உண்டு என்றாலும் நேரங்களின் ஒழுங்கற்ற தன்மை போக்கப்பட்டு ஒழுங்கு நிலைக்கு இப் பொழுது வந்து கொண்டிருக்கின்றது.

இரவு முழுதும் நாடகம்

நாடகங்கள் எவ்வளவு நேரங்களைக் கொண்டிருந்தன என்பதனைப் பின்வரும் அறிஞர்களின் கருத்துக்கள் விளக்கும்.

"சுப்பராயாச்சாரி நாடகக் கம்பெனி என்ற ஒன்று இருந்தது. இதன் தலைவர் சுப்பராயாச்சாரி என்னும் கம் மாளர். இவர் பெங்களூர் அப்பாவுப்பிள்ளை என்பவருடைய சிஷ்யர். இவர் பெரும் பாலும் தம் ஆசிரியரால் இயற்றப் பட்ட சத்தியபாஷா, அரிச்சந்திர விலாசம் என்னும் நாடகத்தை நடத்துவார். ஹரிச்சந்திர விலாசம் ஆரம்பித்தால் ஏழு அல்லது எட்டு சனிக்கிழமைகளில் ஒவ்வொரு பாகமாக நடத்திக் கடைசியில் ஹரிச்சந்திரன் பட்டாபிஷேகம் நடத்துவார். இரவு பத்து மணிக்கு மேல் இரண்டு மூன்று மணிவரையில் சனிக் கிழமைகளில் இவர்கள் பாடும் பாட்டுக்கள் நமக்கு நன்றாய்க் கேட்கும். இச்சபையார் நடத்திய நாடகங்களில் முக்காலே அரைக்கால் பாகம் சங்கீதமும் அரைக்கால் பாகம் வசனமு மிருக்கும்"[1].

பம்மல் சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ் (1962), பக். 82

"பண்டை நாளில் நாடகங்கள் இரவு 10 மணிக்குத் தொடங்கி, விடிந்து சூரியன் உதிக்கும் வரை நடத்தப்பெற்றன. நான் நாடகத்துறைக்கு வந்தபோது இராமாயணம் ஒன்றுதான் விடியும்வரை நடந்தது. மற்ற நாடகங்கள் எல்லாம் இரவு 9-30 மணிக்குத் தொடங்கி ஐந்து மணி நேரம் நடைபெற்று இரவு 2-30 மணிக்கு முடிவு பெறும். பிறகு இந்த நிலை மாறி நான்கு மணி நேரமாகக் குறைந்தது. தற்சமயம் பெரும்பாலான நாடகங்கள் மூன்றரை மணி நேரம் நடைபெறுகின்றன. இதை இரண்டரை மணி நேரமாகக் குறைக்க முயன்றுவருகிறோம்".[1]

"ஒரே நாளில் இரவில் நான்கு மணி நேரம் நடைபெறக் கூடிய ஒரே நாடகம் முழுவதையும் அடித்தல் திருத்தல் இல்லாமல் பாடல்கள் வசனங்களோடு எழுதி முடித்த மகத்தான தெய்வீக ஆற்றல் பெற்றவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்".[2]

இரண்டரை மணி நேரம்

விடிய விடிய நடைபெற்ற நாடகங்களில் நேரத்தின் கால அளவை இரண்டரை மணி அளவில் குறைக்க வேண்டும் என்ற ஔவை சண்முகம் அவர்களின் கருத்து ஏற்புடையதே.

ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தைப் பார்ப்பவர்களுக்குச் சலிப்பின்றி இந்தக் கால அளவிற்குள் சொல்லிவிட இயலும். நாடக ஆசிரியன் அங்கங்கள் காட்சிகள் விரிவாக எழுதியிருந்தாலும் மேடைக்குத் தகச் சுருக்கித் தந்திட முடியும்.

சில நாடகங்களின் நேரங்கள்

பழைமையான கலையாகிய தெருக்கூத்து விடிய விடிய நடந்ததால்தான் கூத்தாடுகின்றவன் கூத்தை முடிக்கும் நேர

---

1. டி. கே. சண்முகம், நாடகக்கலை (1959), அ. ப. கழகம், பக். 47
2. அ. நூல். பக். 25

மாக, கிழக்கே வெளுப்பதை வைத்து, ''கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான், கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்'' என்ற பழமொழி எழுந்தது. கூத்துக்குக் காலம் உறுதி செய்யப்பட்டு வருவது போலக் கூலிக்காரனுக்குக் காலத்தை அரசியலார் நிர்ணயம் செய்து வருகிறார்கள்.

விடிய விடிய நடைபெற்ற புராண நாடகங்கள், அல்லது ஐந்து மணி நேரம் வரை நடைபெற்ற புராண வரலாற்று நாடகங்கள் சிலவற்றைத் திரு. மனோகர் மூன்று மணிக்குள் நன்முறையில் அரங்கேற்றிக் காட்டியுள்ளார்.

தொழில்முறை நடிகர்கள் தம் நேரத்தைத் தங்கு தடை யின்றி மூன்று மணிக்குள் முடித்து விடுகின்றனர். தொழில் முறையில்லாத கலைஞர் (அமெச்சூர்) குழுக்களிடம் மேடை நிர்வாகப் பயிற்சி, தொழில்முறை நடிகர்களைப் போல இல் லாததால் சில நேரங்களில் நான்கு மணி வரை கூட நீடித்து விடுவதுண்டு. வானொலி நிலையங்கள், ஓரங்க நாடகங்களைப் பதினைந்து மணித் துணிகளுக்குள் ஒலிபரப்பி வருகின்றன. தொடர் நாடகங்களைத் தம் வசதிக்குத் தக ஒலிபரப்பி வரு கின்றன. சில புதிய நாடகங்களை அல்லது மேடை நாடகங் களை ஒரு மணிக்குள் ஒலி பரப்புகின்றன. கேட்கும் நாடக மாதலால், 'இக் கால அளவு இதற்குமேல் நீட்டித்தால் பொருத்தமில்லை.

துவங்கும் நேரங்கள்

பொதுவாக நாடகங்கள் தொடங்கும் காலம் இரவு உணவுக்குப் பிறகு 9 மணி என்பது எங்கும் அதிகமாக இருந்து வருகிறது. சென்னையில் மாலை ஆறு அல்லது ஏழு மணி என்பது பெரும்பான்மையாக இருந்து வருகிறது. இதற்குப் பிறகு உணவு வைத்துக் கொள்கின்றனர்.

சோ போன்றவர்களால் நாடகம் பரபரப்படைந்த வேளை ய்ல் ஞாயிற்றுக் கிழமைகளில் காலையில் பத்து மணிக் காட்சி

களும் நடைபெறத் தொடங்கின. இவரை ஒட்டி மேலும் பலர் காலையில் நாடகங்களை நிகழ்த்தியுள்ளனர்.

ஈ. காட்சி அமைப்பு

மூடப்பட்ட உடலில் முகம் மட்டும் அறியப்படுவது போல. மேடையில் மறைக்கப்பட்ட பல உறுப்புக்களில் அனைவராலும் அறியப்படுவது காட்சி அமைப்பாகும். வெற்று மேடையில் ஆடப்பட்டு, பின்னால் தென்னங்கீற்று மறைவுகளையும், சில திரைச்சீலைகளையும் வைத்துத் தொடங்கப் பெற்ற காட்சி யமைப்பு, இன்று பெரிய மாறுதலைப் பெற்றிருக்கிறது.

வளர்ச்சிக் கட்டங்கள்

காட்சி அமைப்பு என்பது, ஒவ்வொரு காட்சி முடிந்ததும் மாறும் அரங்க அமைப்பு ஆகும். உதாரணமாகத் திருமலை நாயக்கர் பற்றிய நாடகம் நடக்கிறது என்றால் நாயக்கர் நாடகக்கதை முக்குறுணிப்பிள்ளையார் கோயில், தெப்பக்குளம், மஹால், மீனாட்சியம்மன் கோவில் இவைகளின் முன் நடப்ப தாக நிகழ்ச்சிகள் வருதல் வேண்டும். இக்காட்சி அமைப்பில் முன்னேற்றம் இல்லாத பழங்காலத்தில் நாயக்கர் அல்லது வேறு ஒரு பாத்திரம் தோன்றி வசனம் அல்லது பாட்டுக்கள் மூலம் நிகழ்ச்சி நடைபெறும் இடச்சூழலை மக்களுக்கு உணர்த்த வேண்டிய நிலையிருந்தது. இந்நிலையைப் போக்கி மாறுதல் களை மேடையில் உண்டாக்கியவர் சி. கன்னையா நாயுடு ஆவார். மின்விளக்குக் குறைவான காலத்தில் பார்வையாளர் பிரமிக்கத் தக்க வகையில் தசாவதாரம், ஆண்டாள், பகவத் கீதை முதலிய நாடகங்களின் காட்சியமைப்புக்களை உண்டாக் கிக் காட்டினார். தற்காலத்தில் கூறப்படும் 'த்ரீ டைமன்ஷன்' என்று கூறப்படும் கனபரிமாணக் காட்சிக்கு வித்திட்டவர் இவரே. இவரைப் பின்பற்றி மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, பாலமீனரஞ்சனி சங்கீத சபை, ஸ்ரீபால சண்முகா னந்த சபா முதலிய நாடக சபைகள் காட்சியமைப்புக்களை அழகுபெறச் செய்தன.

டிராமாஸ்கோப்

காட்சியமைப்பில் நாடக வாணர்கள் பலர் கவனம் கொண்டுள்ளனர் என்பது உண்மை. பொதுவாக நம் காலத்தில் மனோகர் சில காட்சியமைப்புக்களில் புதுமைகளைப் புகுத்தியவர் என்று கருதுகிறோம். அவற்றில் ஒன்று 'டிராமாஸ்கோப்' என்பதாகும். இதனை இவருக்கு முன்பு செய்தவர் ஒருவர் என்ற சண்டையில் ஒரு செய்தித்தாளில் செய்தி வந்தது; அச் செய்தி,

"முதன் முதலில் டிராமாஸ்கோப்பை மேடையில் செய்தது யார்? மனோகர் என்று கூறினால் நீங்கள் தவறுகிறீர்கள். முதன் முதலில் 'டிராமாஸ்கோப்' மட்டுமல்ல Steriophonic Sound டையும் செய்தவர், 'கிம்ஸி' சீனிவாசன் என்றவர் தான். இவர் தற்போது 'உறவு என்ன சொல்லடி' என்ற நாடகத்தைச் சென்னையில் நடத்திக் கொண்டு வருகிறார். இந்த இரண்டையும் மதுரையில் கிட்டத்தட்ட 10 வருடங்களுக்கு முன்பே செய்துவிட்டவர்[1]".

சுழல் மேடையை (Revolving stage) சரஸ்வதி சபதம் என்ற நாடகத்தில் திரு. 'சோ' அவர்கள் பின்பற்றினார்கள். ஆனால் அவருக்கு முன்பு எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் பின்பற்றினார்கள். நல்ல காட்சி மாற்றங்களுக்கு அருமையான தொரு அமைப்பு சுழல்மேடை ஆகும்.

இருவர் தொண்டு

மேடையில் காட்சி அமைப்புத் தொண்டு செய்தவர்களில் இருவர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். அவர்களில் ஒருவர் என். வி. ராஜாமணி; மற்றொருவர் கலாசாகரம் ராஜகோபால்.

---

1. அலை ஓசை, 9—12—76, பக். 4.

திரு. ராஜாமணி அவர்கள் மேனாட்டு நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியை ஊன்றிப் படித்தவர்கள். அவர் மேடைக்கலை, நடிப்புக் கலை, ஒளி, ஒலி, நாடகக்கரு, பாத்திரப்படைப்பு, நாடகங்களின் தொகுப்பு என்று அறிவியல் நெறியில் தம் படைப்புக்களை அணுகினார். இவர் அறிவுரைகளைக் கொண்டு பல நாடகங்களுக்குக் கன பரிமாணக் காட்சிகளைக் கலாசாகரம் ராஜகோபால் அமைத்தார்[1].

இன்றைய போக்கு

இன்று தொழில் முறை நடிகர்களில், வரலாறு புராண நாடகங்களுக்குக் கண் கவரும் காட்சி ஜோடனைகளை அமைத்து நடத்துபவர்களில் அவ்வை சண்முகம் தம் குழுவினைக் கலைத்த பிறகு, மனோகரின் நேஷனல் தியேட்டர் தான் அவற்றைச் செய்து வருகின்றது. ஏனைய தொழில் முறை நடிகர்களின் சமூக நாடகங்கள் பெரும்பாலும் 'ஒரே செட்டில்' நடந்து வருகின்றன. ஒரு பங்களா அமைப்பைச் சுமார் ஆயிரம் ரூபாயில் உருவாக்கி விடுவது; மாந்தர்கள் அனைவரும் அப்பங்களாவிற்கு வந்து கதையை நகர்த்துவதாகச் சித்திரிப்பது. இவ்வாறே நாடகங்கள் உருவாக்கப்படுகின்றன. ஒரு நாடகத்தில் பாதிரியார், பால்காரன், குருக்கள், டாக்டர் இவர்கள் வருகிறார்கள் என்றால் இவர்கள் அனைவரையும் கதாநாயகன் தேடிச் செல்ல மாட்டான். ஒரு 'பங்களா செட்' அமைக்கப்பட்டு விட்டதால் அவ்விடத்திற்கு அனைவரும் வந்து சேருகின்றனர். கோயில் சூழ்நிலை, மாதாகோயில் சூழ்நிலை, மாட்டுத்தொழுவம் ஆகிய இந்தக் காட்சி அமைப்புக்களைத் தவிர்ப்பதற்கு இவர்களைப் பங்களாவிற்கு நாடக அமைப்பாளர் இழுத்து வந்துவிடுகிறார்.

ஒரு காட்சி அமைப்புக்கு இடையில் அடுத்த காட்சி அமைப்பை அரங்கத்தில் ஏற்பாடு செய்ய இடைவெளி ஏற்படு

1. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, (1975) மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், பக். 114-15.

வது உண்டு. இத்தகைய இடைவெளி நேரத்தில், பழங்காலத்தில் திரையை விட்டு, சிறிது நேரம் இசை வாசிப்பார்கள். ஒரே பங்களா செட் வந்து விட்டதால் முன் திரையை இறக்காமல் விளக்கை அணைத்து விளக்கை ஏற்றி, பாத்திரங்களை மேடைக்கு வரச்சொல்லி விரைந்து வேகமாக நாடகக்கதையை 'ஓட்டி'ச் செல்லும் வழக்கம் இன்று வளர்ந்து வருகிறது.

காட்சியமைப்பிற்கு வேண்டிய அடிப்படைச் செய்திகளை விளக்கி இத்துறையில் நெடிய ஆண்டுகள் அனுபவக் கல்வி பெற்ற நாடக அறிஞர் டாக்டர் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி அவர்கள் எழுதியுள்ள 'நாடகமேடை நுணுக்கங்கள்'[1] என்ற கட்டுரை, இத் துறையாளர்களுக்குப் பெரிய உதவியாகும்.

உலகில் மேடைக்காட்சியின் தொடக்கம்

உலக நாடுகளில் இத்தாலியில்தான் மேடைக்காட்சி அமைப்பு ஆரம்பமாயிற்று. இத்தாலிய இளவரசர்களால் நிறையப் பணம் கொடுத்துக் காட்சியமைப்புகள் உருவாக்கப் பட்டன.

18ஆம் நூற்றாண்டு பூர்ஷ்வா வர்க்கத்து நாடகம் நிறையத் திரை அமைப்புக்களை உருவாக்க உதவியது. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் இது கலையாக மாறியது. இதனால் 20 ஆம் நூற்றாண்டில் மூன்றுதிரை புகுந்தது. தமிழகத்திலும் மூன்றுதிரை புகுத்தப்பட்டது. சரித்திர, புராண நாடகங்களுக்கு இதனைப் பின்பற்றுகின்றனர். திரை அமைப்பில் பலவகைகள் உண்டு. அவை:-

அ. இயற்கையானவை (Realism)
ஆ. எளிதாக்கப்பட்ட இயற்கையானவை (Simplified Realism)

---

1. ஆறு. அழகப்பன், நாடகவிருந்து (1972), நாடக நிலையம், சென்னை-5 பக். 57-68

இ. பதிப்பவை (Impressionism)

ஈ. விளக்கமானவை (Exprersionism)

உ. அரங்கக் காட்சியானவை (Theatricalism)

ஊ. இயல்பானவை (Formalism)

சமூக நாடகத்திற்குத் திரைக்காட்சியமைப்பால் ஏற்படும் சிக்கனம், சரித்திர புராண நாடகங்களில் ஏற்படுவதில்லை. அதிகமான காட்சியமைப்பில்லாமல் எளிய காட்சியமைப்பில் நாடகம் நடத்துவதனையே இக்காலத் தொழில் முறை நடிகர்கள் விரும்புகின்றனர். அதற்குக் காரணங்கள் வருமாறு:

1. காட்சியமைப்பிற்குச் செலவு செய்யப்படும் பணம் அந் நாடகம் நூறு நாட்கள் வரை நடந்தால்தான் திரும்பக் கிடைக்கும் என்ற நிலை உள்ளது.

2. பெரும் பொறுப்பைத் தருவதாக அமைகிறது.

3. நிலையான குழுக்கள் இல்லாததால், முதலீட்டுக்கு அஞ்சுகின்றனர்.

சரித்திர நாடகம் ஒன்றின் காட்சியமைப்பையும் சமூக நாடகம் ஒன்றின் காட்சி அமைப்பையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் இவ்வுண்மை வெளிப்படும்.

உ. ஒளி

இரவில் நடக்கும் நாடகக் கலைக்கு 'ஒளி' எவ்வளவு இன்றியமையாதது என்பதனை மேடைக்கலை தொடர்பானவர்களே மற்றவர்களைவிட நன்கு உணர்வர். தீப்பந்தங்கள் மூலம் நடைபெற்ற கூத்து, கியாஸ் விளக்குகள் வர ஒளி அமைப்பில் மாறுதல் ஏற்படலாயிற்று. அவ்வை தி. க. சண்முகம் தம் நாடக வரலாற்றைத் தெரிவிக்கும்பொழுது மூன்றே மூன்று கியாஸ்விளக்கை வைத்து நாடகங்கள் நடந்தகாலத்தில் நாடக வாழ்வைத் துவக்கியதாகவும் தற்போது கண்ணைப் பறிக்கும்

மின்சார வெளிச்சத்தில் நடிப்பதாகவும் குறிப்பிடுகின்றார். மனோகர் நாடகத்தில் நாட்டியமாடிடும் நங்கை ஒருத்தி, தம் உடம்பு முழுதும் மின்சார ஒளிகளைப் பொருத்தி ஆடும் காட்சி வருவதுண்டு.

இன்று தலை விளக்குகள், கால்விளக்குகள், பக்க விளக்குகள், ஒளி வீச்சு விளக்கு (Arc light) போன்றவை நாடகச் சிறப்பிற்கு இருந்தாலும், அதிர்ச்சி, இடிமின்னல், மழை, தந்திரக் காட்சிகளுக்கு மிக அருமையாக ஒளி விளக்குகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர். மேடையில் சினத்துடன் ஒருவர் இருக்கிறார் என்றால் சிவப்பு ஒளியைத் தரும் பழக்கம் இருந்தது. தற்போது இத்தகைய அமைப்பு சென்னை நகர நாடகங்களில் இல்லை. முழுக்க வெண்மை ஒளியிலேயே ஆனால் அதற்குத் தக்க பின்னணி வாசித்து நடித்து வருகின்றனர். அப்படிச் சிவப்பு ஒளி தருவதனைப் பழங்காலத்து கூத்து முறை என்று கருதுகின்றனர். இக்கருத்து விவாதத்திற்குரியது. சில நாட்டிய நாடகங்களுக்கு மட்டும் வண்ண ஒளிகள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. கல்லூரி நாடகங்கள், அமெச்சூர் நாடகங்கள் இவற்றில் வண்ண ஒளிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மேடையில் பல நிற ஒளிகள் பயன்படுத்தப்படவேண்டும் என்ற கொள்கையை வலியுறுத்தி நாடகமேடை நுணுக்கங்கள் என்றகட்டுரையில் டாக்டர் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி பின்வருமாறு எழுதுவர்.

"பல நிற விளக்கு ஒளி, மேடைக்குத் தேவை. ஒவ்வொரு நிற ஒளி, ஒவ்வொரு பொருளைக் குறிக்கும். வெண்மை நிற ஒளி, வெயில் மிக்க பகலைக் குறிக்கும். நீல நிறம் இரவினைக் குறிக்கும். நிலா ஒளியைக் குறிப்பதற்கும் நீல நிற விளக்கைப் பயன்படுத்தலாம். சிவப்பு நெருப்பொளி சூரியன் மறையும் நேரத்தையும் குறிக்கும். மாயக் காட்சிக்கும் அச்சக் காட்சிக்கும் பச்சை நிற ஒளியைப் பயன்படுத்தலாம். இன்னும் இரண்டு மூன்றுநிற ஒளியை இயைத்துப் பொருத்தமான வேறு பிறவற்றைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தலாம். தவிர, காட்சியின் தன்மைக்கேற்பவும், விளக்கு ஒளி அமைய வேண்டும். மகிழ்ச்சி நிறைந்த காட்சிக்கு முழு ஒளியையும், வருத்தமிக்க காட்சிக்குக் குறைந்த

ஒளியையும் பயன்படுத்த வேண்டும். இறத்தல் காட்சி, குறைந்த ஒளியில் நிகழின் அக் காட்சி சிறப்பாக அமையும்"[1]

பழங்காலத்தில் நடைபெற்ற இராமாயணக் கதையை நடத்தும் பொழுது தேவைப்பட்ட ஒளிச் சாதனங்களுக்கும், இன்று அந்நாடகத்தை நாட்டிய நாடகமாகவோ அல்லது நவாப் ராஜமாணிக்கம் போன்றோர் நாடகமாக நடத்திடும் பொழுதே தேவைப்பட்ட ஒளிச் சாதனங்களுக்கும் இடையே உள்ள வளர்ச்சியைக் காணும் பொழுது அசுர வேகமாகவே உள்ளது. ஒளி அமைப்பால் பெறும் பயன்கள் மூன்று. அவை,

அ. நாடகத்தின் பொருளை விளக்கிடும் பணியைச் செய்கிறது.

ஆ. நடிப்பு, அரங்க அமைப்பு, ஆடை அமைப்பு, நடிக்கும் இடம், காலம், காலநிலை இவைகளைக் காட்டுகிறது.

இ. பார்வையாளர்களை நாடகத்தில் ஒன்றச் செய்கிறது. ஒளியின் இப்பயன்கள் நன்கு உணரப்பட்டமையால் இச் சாதனங்கள் வளரலாயின. அவற்றில் சில சாதனங்களின் பெயர்களும் விவரங்களும் வருமாறு:

வெள்ள விளக்குகள் (Flood light)

நீண்ட பரப்புவரை ஒளி வேண்டின் உபயோகிக்கப்படும் விளக்குகள் இவை. சட்டத்தில் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும்.

பாத விளக்குகள் (Foot light)

மேடையின் அடிப்பாகத்தில் வரிசையாக வைக்கப்பட்டிருக்கும் இவை வண்ணங்களாகவும் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். தலைக்கு

1. ஆறு அழகப்பன், நாடக விருந்து, (1972) நாடக நிலையம், சென்னை-5 பக். 66.

மேலுள்ள நிழலை அழித்து, நடிகர்களின் முகத்தை ஒளி செய்தாலும், இவ்வண்ண விளக்கு வரிசைகளை இப்பொழுது ஒதுக்கி வருகின்றனர். இதற்குக் காரணம், இது செயற்கைத் தன்மையைத் தருவதாக நினைக்கின்றனர்.

புள்ளி விளக்குகள் (Spot light)

மேடையில் இவ்விளக்குகள் தான் அதிக பலம் வாய்ந்த விளக்குகள். சிறிய செய்திகளைக் கூடப் பார்வையாளர்களுக்குக் காட்ட இவ்விளக்குப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. மேடையில் ஒரு நாற்காலி மேல் சிறிய சீசாவில் நஞ்சு இருக்கிறது என்றால் அதனை இந்த ஒளி மூலம் காட்டிட முடியும். நாடக அமைப்பிற்குத் தக புள்ளி விளக்குகள் வைக்கப்படுகின்றன. சில நேரங்களில் ஒளிமிக்க 'கார்பன் ஆர்க்' விளக்குகள் இதற்குப் பதில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

டிம்மர்கள் (Dimmers)

தற்கால நாடகங்களில் இவ் விளக்குகளை மிகுதியாகக் கையாளத் தொடங்கியுள்ளனர். மாற்றம், காட்சி மாற்றம் இவற்றிற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஒளியைச் சட்டென்று நிறுத்தாமல் சிறிது சிறிதாகக் குறைந்து வருவதால் இயற்கையாகக் காட்சியமைப்பு அமைந்துவிடுகிறது. நாடகத்திற்குக் கவினை இவ்விளக்கு அளிக்கிறது.

புரஜெக்ஷன் இயந்திரம் (Projection Machine)

வானவில், மின்னல், பனி,, தீச்சுடர் மேகம் இவைகளை உண்டாக்கப் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

வேறு சில விளக்குகள்

இவையன்றி ஒளி விளக்குகள் (Border lights), எக்ஸ்ரே விளக்குகள், துண்டு விளக்குகள் (Strip lights) முதலிய ஒளிச் சாதனங்களும் மேடையில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

நாடக நடிகனுக்கு அவன் செய்து கொள்ளும் ஒப்பனை அழகு தருகிறது. மேடைக்கு விளக்கால் செய்யும் ஒப்பனையால் நாடகக் கதை சிறப்படைகிறது. மேலைநாட்டினர் மேடையில் விளக்குகள் அமைப்பதில் ஆழ்ந்த அறிவு கொண்டுள்ளனர்.

ஊ. ஒப்பனை

மேடைத் தொடர்பாக வளர்ச்சி அடைந்து வரும் கலைகளில் ஒப்பனையும் ஒன்றாகும். பழங் காலத்தில் மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடலுக்கும் அவ்வாடலுக்குத் தக ஒப்பனைக் கோலம் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதனை - நாடகமாடுவோர் முகத்தில் வருணம் பூசிக் கொண்டனர் என்பதனை விளக்க 'மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதி' என்ற அடியார்க்கு நல்லார் எடுத்துக் காட்டும் ஒரு வெண்பாவால் அறிகிறோம். கூத்தாடிகள் நகைகளை இரவலாகப் பெற்று அணிந்து கொள்ளும் பழக்கம் இருந்தது என்பதனை மணிமேகலையில் 'ஆடு கூத்தர் அணியே போல வேற்றோர் அணியொடு வந்தீரோ' என்று கூறியிருப்பதனால் அறியலாம்.

பழங்காலத்தில் ஒப்பனைக்கு அரிதாரம், செந்தூரம், கரிப் பொடி போன்ற பொருள்களைப் பெரிதும் பயன்படுத்தினர். முக நிறத்திற்கு அரிதாரத்தையும் வாய்ச் சிவப்பிற்குச் செந்தூரத்தையும் புருவம், மீசை இவைகளுக்குக் கரிப் பொடியையும் பயன்படுத்தினர். நடிகர்களே இவ் ஒப்பனைகளைச் செய்து கொண்டனர். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தம் சுயசரிதையில், நோய்வாய்ப்பட்டவனாகத் தாம் நடிக்க வேண்டிய நாடகத்திற்காக ஒரு மாதத்திற்கு முன்பிருந்தே ஒருவேளை உணவு மட்டும் உட்கொண்டு வந்ததாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். ஆனால் இன்று இவ் ஒப்பனைக் கலை பெரிதும் வளர்ந்து வந்துள்ளது. கட்டிளங் காளைத் தோற்றமுள்ள அவ்வை சண்முகத்தின் உடம்பு, வயது மிக்க மூதாட்டி ஔவையின் உடலாக மாற்றப்படுகிறது. உண்மைப் பாரதியின் தோற்றம் போலவே சிவாஜிகணேசன் உருவம் திருத்தி அமைக்கப்படுகிறது. நடிகர்கள் தம் ஒப்பனைகளைத் தாமே கொள்ள

வேண்டியிருந்த நிலைமாறி இன்று இக்கலை அறிவு நிரம்பப் பெற்ற நிறுவனங்களாலும் இதனைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்களாலும் புது முறையில் வளர்க்கப்பட்டு வருகிறது.

திரைப்படங்களில் இக் கலை முயல் வேகத்தில் முன்னேற்றம் கண்டுள்ளது. சில நடிகர்கள் தமக்கென்று தனி ஒப்பனைக் கலைஞர்களை நியமித்துள்ளனர். இன்று ஒப்பனைக்குப் பயன்படுத்தப்படும் சில பொருள்களைப் பற்றிய குறிப்புக்களை இங்குச் சுட்டியுள்ளேன்.

கிரீஸ்

அரிதாரம் பூசப்பட்ட நிலை இன்று மறைந்து கிரீஸ் என்ற வருணம் பூசப் படுகிறது. முகத்திற்குத் தீங்கு செய்யாத இந்தப் பசை பல நிறங்களில் உண்டு. மேடையில் முகத்தில் தெரியும் அடித்தளங்களில் இதனைத் தடவுவர். தெருக்கூத்துக்களில் மட்டும் இதற்குப் பதில் இன்றும் அரிதாரம் பூசப்படுகிறது.

ஈரரவுஜ்

கன்னங்களில் செம்மை இழைந்தோடப் பயன்படுத்தப் படுகிறது.

லைனர்கள்

அழகான வரிகளிட உதவும். கண்கள், உதடுகள் இவற்றிற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

ஐபுரோ பென்சில்

புருவத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

தியேட்டர் பவுடர்

எண்ணெய்ப் பசையைப் போக்கப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

டச்சஸ்

முகம் மேலும் ஒளி வீசத் தியேட்டர் பவுடர்களுக்குப் பின் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

வெளியூர் செல்லும் பயணிகள் தம்முடன் எடுத்துச் செல்ல வேண்டிய சாதனங்கள் என்னென்ன என்று பாரதிதாசன் ஒரு பாடல் பாடியுள்ளார். அதுபோல் ஒப்பனை என்று எடுத்துக் கொள்ளும்பொழுது ஒரு பெட்டியில் பின்வரும் பொருள்கள் குறைந்த அளவிலாவது வேண்டும்.

சிவப்பு கிரீஸ் வர்ணக்குச்சி	1
வெள்ளை கிரீஸ் வர்ணக்குச்சி	1
இலேசான அழகு கிரீஸ் குச்சி	1
இருட்டு நிற கிரீஸ் குச்சி	1
இந்தியன் பவுடர் பெட்டி	1
இலேசான ரவுஜ்	1
இருட்டு வர்ண ரவுஜ்	1
கருப்பு கிரேப் முடி	½ கெஜம்
சாம்பல் கிரேப் முடி	½ கெஜம்
கபிலநிற கிரேப் முடி	½ கெஜம்
கருஞ்சிவப்பு கிரேப் முடி	½ கெஜம்
வெள்ளை கிரேப் முடி	½ கெஜம்
ஸ்பிரிட் கோந்து	1 பாட்டில்
பவுடர் பஞ்சு	2
குளிர் கிரீம்	

கிளீனக்ஸ்
கத்திரி ஜோடி
சீப்பு
ஹேர்பின்கள் பெட்டி
புட்டி (putty) மூக்குப்பெட்டி
கபிலநிற கிரீஸ் குச்சி அல்லது லைனர்
நீலச் சாம்பல் லைனர்
பச்சை லைனர்
வெள்ளை லைனர்
கருஞ்சிவப்பு லைனர்
சுத்தப்படுத்துகிற சரிகை இழைகள்
முகத்தில் வரிபோடும் டூத்பிக்ஸ் (tooth picks)
அப்ளிக்கேட்டர்கள் நிறைந்தபெட்டி
முடிக்கு வெள்ளிப் பொடி
முடிக்குத் தாமிரப் பொடி
அரிசி மாவு
முடி வார்னிசு

இப்பொருள்கள் நாடகங்களின் அமைப்பிற்குத் தகக் கூடுவதும் குறைவதும் உண்டு.

எ. கரு

கரு (Theme) என்பது நாவல், சிறுகதை, நாடகம், காப்பியம் அனைத்திற்கும் உரிய பொதுவான அடிப்படையாகும். ஆனால் நாடகத்தில் கரு தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்ற பொழுது படிக்கவும் நடிக்கவும் ஏற்ற வகைகளில் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றது. தொடக்க நாள் தொட்டு இன்று வரை 'கரு' என்பது கரு நிலையில் நிலைபெற்ற தன்மை உடையதாக இருக்கிறது என்று கூற முடியாது. அரசியல், சமூகம், அயன்

மொழியாளரின் ஆதிக்கம், நாகரிக மாற்றங்கள் இவைகளுக் கேற்பக் கரு மாறுபாடடைவது உண்டு. தொல்காப்பியத்தில் சுட்டப்படும் ஏழு திணைகளின் அடிப்படையில் இலக்கியங் களின் கருக்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலம் வரை இருந்து வந்த தையும் அவருக்குப் பிறகு பல்வேறு காலங்களில் இத்திணை களின்கருப் பொருள்களையும் கடந்து இலக்கியங்கள் தோன்றத் தொடங்கியதையும் நாம் இலக்கியங்கள் வாயிலாக உணர் கிறோம். 'ஒருவனுக்கு ஒருத்தி' என்ற கட்டுப்பாடு, பள்ளு நாடகத்தில் மீறப்பட்டு மூத்த பள்ளி இளையபள்ளி என்ற 'இருதாரச் சண்டை'களை நாம் காண்கின்றோம். இதேபோல் விதவை மணம், பிறர் மனை நோக்கல், திருமணத்திற்கு முன் மகப்பேறு எய்தல் போன்ற எண்ணற்ற புதிய போக்குக்களைப் படைப்பாளர்கள் தம் இலக்கியங்களின் கருப்பொருள்களாகக் கொண்டு எழுதி வருகின்றனர். இந்நூற்றாண்டில் சிறுகதை களிலும் நாவல்களிலும் எல்லா ஆசாபாசங்களையும் கொண்ட கருப்பொருள்கள், 'கோணல் மாணலான' படைப்புக்களை உருவாக்கி வருகின்றன.

நாடகம் என்று நாம் எடுத்துக் கொள்ளுகின்றபோது கருக்கள் எவ்வண்ணம் கையாளப்பட்டு வந்துள்ளன என்ப தனை அறிய முற்படும் வேளையில் சில புதிய செய்திகள் தெரிகின்றன. இலக்கிய நாடகங்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சி யும், மேடை நாடகங்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் என்ற இரு பிரிவுகளாக இக்கலை வளர்ந்துகொண்டே வந்தாலும் கருக்கள் இரண்டிற்கும் பொதுவான ஒன்றாகவே இருந்து வந் திருக்கின்றன.

புராணக் கரு: நீண்ட காலம், நாட்டிய அமைப்புடைய கலையாக நாடகக் கலை இருந்து வந்தது என்பதும் கதை தழுவிய கூத்தாக வளர்ந்தபொழுது ஏனைய நாடுகளைப் போலச் சமயம் அல்லது புராணம் தழுவிய கருத்துக்கள் கரு வாக அமைந்தன என்பதும் முன்னர்க் குறிப்பிடப் பெற்றன. இதற்கு எடுத்துக் காட்டுக்களாக வள்ளிக்கூத்து, வாலசரிதை நாடகம் முதலியவற்றைக் கூறலாம்.

வரலாற்றுக் கரு: இந்நிலைக்குப் பிறகு மன்னர்களின் வரலாறுகளை எடுத்துச் சொல்லும் நாடகங்களில் வரலாற்றுக் கருக்கள் மூலமாக அமைந்தன என்பதனை இராசராசேச்சுர நாடகத்தால் அறியலாம் என்பது முன்னர்க் கூறப்பெற்றது.

தெய்வக் கரு: புராண, வரலாற்றுக் கருக்களின் பின் தெய்வங்கள் அல்லது திருத்தலங்களுடைய புகழ்பரப்ப நொண்டி நாடகம், பள்ளு, குறவஞ்சி ஆகியன தோன்றியபோது இவ் விலக்கியங்களில் தெய்வம் பற்றிய கருத்துக்கள், கருக்களாக அமைந்தன.

அருகான கரு

இம் முக்கருக்களின் பின்னரே தமிழ் நாடகங்களின் கருக்கள் அருகுபோல் வேரோடத் தொடங்கின. இவ்வேர்களின் வகைகள் ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நாடகம் என்ற தலைப்பில் விரிவாகக் குறிக்கப்பெற்றன. இக் கருக்கள் எவ்வெவ் நாடக வகைப் பிரிவில் மிகுதியாக நிலைக்கத் தொடங்கின என்பது 'நாடக வகைகள்' என்ற கட்டுரையில் சுட்டிக் காட்டப் பெற்றது.

இன்று நாடகங்கள் வளர்க்கப்பட வேண்டும் என்ற புது ஆவல், சமூகத்தின் எல்லாத் தரப்பினருக்கும் ஏற்பட்டுள்ளது.

நாடகக் கருவும் சிக்கலும்

இலக்கிய வகைகளான சிறுகதை, நாவல், காப்பியம் முதலியவைகளில் ஒரு கதைச் சந்தர்ப்பத்தை அமைப்பதற்கும் நாடகத்தில ஒரு கதைச் சந்தர்ப்பத்தை அமைப்பதற்கும் வேறுபாடு உண்டு. நாடகத்திற்கென்று சில இலக்கணங்கள் கட்டாயம் வேண்டும். இட ஒற்றுமை (Unity of Place) நேர ஒற்றுமை (Unity of Time) கால ஒற்றுமை (Unity of age) இவை நாடகத்திற்குத் தேவையான நெறிகளாகும். இவையன்றி நாட

கத்தினுடைய ஒரு கரு, சில கட்டங்களைக் கொண்டதாகக் கட்டாயம் இலங்குதல் வேண்டும். அவை யாவன, சுவையான நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்ட கதை, வளர்ச்சி, சிக்கல், உச்சம், சிக்கல் விடுவிப்பு, ஒப்பத்தக்க முடிவு முதலியவை. இவை மட்டுமன்றி இன்னும் கவர்ச்சிகரமான சூழ்நிலைக் காட்சிகள், பாட்டுக்கள், ஒலி ஒளி அமைப்பு, நாடக அரங்கு, இரசிகர்கள் முதலியவற்றையும் மனத்தில் கொண்டு கருவினைப் படைப்பாளன் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். இவ்வளவு சிக்கல்கள் நாடகக் கருவினை ஒருவன் தேர்ந்தெடுக்கின்ற போது கவனிக்கத்தக்கன. நாடகக் கருவினைத் தேர்ந்தெடுக்கும் நாடக ஆசிரியனுக்குள்ள தொல்லையை நாவலாசிரியரோடு ஒப்பிட்டுத்திரு.அகிலன் அவர்கள் தம் கட்டுரையொன்றில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

''நாவல் எழுதும் எழுத்தாளருக்குள்ள வசதிகள் நாடக ஆசிரியருக்கு இல்லை. எதையும் எழுத்திலேயே நாவலில் சொல்லிவிடலாம். ஆனால் நாடகத்தில் அப்படி முடியாது. நாவல் எழுதும் எழுத்தாளரின் வெற்றி தோல்விகளுக்கு அவர் மாத்திரமே பொறுப்பாளி. நாடகம் எழுதுகிறவர்களின் வெற்றி நடிகர்களைப் பொறுத்தும், பிற உபகரணங்களைப் பொறுத்தும் இருக்கிறது"[1].

நாடக அல்ஜீப்ரா

கணக்கியலுக்கு அமைக்கப்படும் விதிகள்போல நாடகத்திற்கு, அறிஞர் மாலிவென்ஸ்கி ஒரு நாடக அல்ஜீப்ரா விதி (Malevixnsky's Algebraoic Formula of Dramaturgy) அமைத்துள்ளார். அவ்விதி:

1. ஒரு அடிப்படை உணர்ச்சி வேண்டும். இது நாடகத்திற்குக் கருவாக அமைய வேண்டும்.

---

1. அகிலன்,'' நாடகத்தில் எங்கள் பணி" பம்பாய் தமிழ்ச் சங்க மலர் (1966), பம்பாய் 22, பக். 65

2. அந்த உணர்ச்சியை ஒரு பாத்திரத்தின்மூலம் உருவாக்க வேண்டும்.

3. ஆபத்து, மோதல், சிக்கல், இரண்டுங்கெட்டான் நிலை, ஏற்றம் இவற்றால் இழுத்துச் செல்லப்பட வேண்டும்.

4. கதையால் வளர்ச்சியடைதல் வேண்டும்.

5. வருவித்துக் கொள்ளும் சம்பவத்தால் பிரிக்கப்பட வேண்டும்.

6. நாடகத்தில் அடிப்படை எண்ணம்

அ. வார்த்தைகளால் ஒலிக்கப்பட வேண்டும்

ஆ. கலையம்சத்துடன் கற்பனை செய்யப்பட வேண்டும்

7. இடைச்சம்பவங்களால் அலங்கரிக்கப்பட வேண்டும்.

முப்பத்தாறு சந்தர்ப்பங்கள்

நாடக சந்தர்ப்பங்கள் முப்பத்தாறு வகைகளில் எழுத முடியும் என்று பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த இத்தாலிய நாடக ஆசிரியர் கார்லோகோசி (Carlogorzy) கூறுகிறார். அவையாவன 1. பிரார்த்தனை (Supplication) 2. மீட்சி 3. பழிக்குப் பழியால் ஏற்பட்ட குற்றம் 4. ஒரு சொந்தக்காரர் மற்றொரு சொந்தக்காரர்மீது பழி வாங்குதல் 5. அழிவு 6. சம்பந்தம், தொடர்ச்சி 7. துர் அதிர்ஷ்டத்துக்குப் பலியாகுதல் 8. புரட்சி 9. துணிச்சலான காரியம் 10. விடுகதை (Euiqura) 11. பெண் சோரம் 12. பிரபலம் அடைதல் 13. இனத்தாருக்குள் விரோதம் 14. இனத்தாருக்குள் போர் 15. தொல்லையுடன் கலந்த விபச்சாரம் 16. பைத்தியம் 17. ஆராய்வின்மை 18. இனத்தானைத் தெரியாமல்கொல்லுதல் 19. இலட்சியத்திற்காகத் தியாகம் செய்தல் 20. சுற்றத்திற்காகத் தியாகம் செய்தல் 21. உணர்ச்சியில் எல்லோரும் தியாகம் செய்தல் 22. காதலித்தவனை அவசியத்திற்காகக் கைவிடல் 23. உயர்ந்தவன் தாழ்ந்தவன் போர் 24. விபச்

சாரம் 25. காதல் கொலைகள் 26. காதலித்தவன் காதலித்தவளின் குற்றத்தைக் கண்டுபிடித்தல் 27. காதலுக்குத் தடைகள் 28. விரோதியைக் காதலித்தல் 29. ஆசை 30. கடவுளுடன் போர் 31. குற்றமாகி எடுத்த பொறாமை 32. தவறான முடிவு 33. காணாமல் போனவளை மீண்டும் அடைதல் 34. மனநோய் 35. காதலித்தவர்களின் தொலைவு 36. காதலால் ஏற்படும் சக்திக்கு மீறிய குற்றங்கள்[1].

இவ்வறிஞர் குறிப்பிட்ட நாடக சந்தர்ப்பங்களில் எல்லா சந்தர்ப்பங்களையும் தமிழ் நாடக ஆசிரியர்கள் எடுத்து எழுதுகின்றனர் என்று கூறிட முடியாது. உதாரணமாகத் தமிழ் நாடக ஆசிரியனிடம் இம் முப்பத்தாறு சந்தர்ப்பங்களில் மிகுதியாகக் கையாளப்படும் நாடக சந்தர்ப்பங்களாக இனத்தாருக்குள் விரோதம், இலட்சியத்திற்காகத் தியாகம் செய்தல், சுற்றத்திற்காகத் தியாகம்செய்தல், காதலித்தவனைஅவசியத்திற்காகக் கைவிடல், உயர்ந்தவன் தாழ்ந்தவன் 'போர், காதலுக்குத் தடைகள், விரோதியைக் காதலித்தல், மனநோய், காதலால் ஏற்படும் சக்திக்கு மீறிய குற்றங்கள் முதலியவற்றைக் குறிப்பாகச் சொல்லலாம்.

எண்ணூறு நாடகங்கள்

கடந்த பத்தாண்டுகளில் எண்ணூறு நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளன. இவ்வெண்ணிக்கையில் எல்லா நாடக வகைகளும் அடங்கிக் கிடக்கின்றன இவற்றை நடிக்கும் நாடகங்கள், படிக்கும் நாடகங்கள், கேட்கும் நாடகங்கள் என்ற மூன்று பிரிவுகளாக அடக்கினாலும் எல்லா நாடக வகைகளும் இம் மூன்று பிரிவுகளுக்குள் கொண்டுவரப்படுகின்றன. புராணங்கள் வரலாறுகள், சமூகங்கள், பிறநாட்டு நாடகங்களின் மொழிபெயர்ப்பு அல்லது தழுவல்கள் முதலியன எல்லாம் இம் மூவகை நாடக வகைகளில் அடங்கிக் கிடக்கின்றன.

---

1. அ. பாபநாசம், நாடகக்கலைக் களஞ்சியம், (1964)நாடகக் கழக வெளியீடு, திருநெல்வேலி, பக். 173–174

கருக்களின் போக்கு

இக்காலத் தமிழ் நாடகங்களின் கருக்கள் எவ்வாறு அமைந்திருக்கின்றன என்பது இங்கு நினைக்கத்தக்கது. சமூக நாடகங்கள் நல்ல கருக்களைக் கொண்டு இக்காலத்தில்தோன்றியுள்ளன. சான்றுக்குச் சில நாடகங்களின் கருக்கள் இங்குச் சுட்டப்பெறுகின்றன.

சந்திரகாந்தா

மடாதிபதிகளின் காமக்களியாட்டத்தை அம்பலப்படுத்துவது.

குமாஸ்தாவின் பெண்

வறுமையின் கொடுமையும் பொருந்தாமணமும் விதவைத் துயரும் கொண்டது.

இராஜேந்திரா

வரதட்சிணையின் கொடுமையை விளக்குவது.

பதிபக்தி

குடியின் கொடுமையைக் காட்டுவது.

கதர் பக்தி

வாழ்க்கையில் தவறிப்போன ஒருபெண் தேச சேவகியாகப் பாடுபட்டதை விளக்குவது.

இரத்தக்கண்ணீர்

அந்நிய நாகரிகத்தைப் பின்பற்றுவதால் வரும் அவலத்தைக் காட்டுவது.

மனிதன்

தவற்றினை மன்னிக்கும் மனப்பான்மையுள்ளவன் மனிதன் என்பதை மையமாகக் கொண்டது.

சர்வர் சுந்தரம்

காதலுக்கு "இனம்" இல்லை என்பதனை உணர்த்துவது.

உண்மையே உன் விலை என்ன

உண்மை மறைக்கப்படுவதை எள்ளி நகையாடுவது.

வியட்நாம் வீடு

அடிக்கடி சண்டை நடக்கும் நாடான வியட்நாம் நாடு போல வீடு இருக்கக் கூடாது என்று குடும்ப ஒற்றுமையை வற்புறுத்துவது.

சமூகக் கருத்துக்களே மிகுதி

மேற்காட்டியாங்கு இன்று சமூகக் கதைகள் பல்வேறு புரட்சிகரமான கருத்துக்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றன. எண்ணற்ற மேடை நாடகங்கள் இன்று நாளும் தோன்றிக் கொண்டிருக்கையில் ஏன் புராண வரலாற்றினைக் கருக்களாகக் கொண்டு மேடை நாடகங்கள் தோன்றவில்லை என்பது ஆயத் தக்க ஒன்று. புராண நாடகங்களை இந்நூற்றாண்டின் தொடக் கத்தில் நடத்தி மக்களைப் பக்தி வெள்ளத்தில் மூழ்கடித் தவர்கள் நவாப் ராஜமாணிக்கம், கன்னையா, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் போன்றவர்கள் ஆவார்கள். தசாவதாரம், ஐயப்பன், இராமதாஸ், புரந்தரதாஸ் போன்ற புராண நாடகங்கள் மக்களிடம் எவ்வளவு வரவேற்பைப் பெற்றன என்பதற்கு இந் நாடகங்கள் பல ஆயிரம் முறைகட்குமேல் நடைபெற்றதைச்

சான்றாகக் கூறலாம். இவைபோல் இராசராச சோழன், கட்ட பொம்மன், இமயத்தில் நாம், மாலிக்காபூர் போன்ற வரலாறு நாடகங்களும் மக்களிடம் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றன வேயாகும். வரலாற்று நாடகங்களும் மிகுதியாக இன்று அரங் கேற்றப்படவில்லை. சுருங்கக் கூறினால் இன்று நாம் காணும் மேடைநாடகங்கள் சமூக நாடகங்களே. புராண வரலாற்று நாடகங்கள் தோன்றாமைக்கு இரண்டு காரணங்களைச் சொல் லாம்.

அ. புராண வரலாற்று நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதி லுள்ள தொல்லைகள், அரங்க அமைப்புக்கள், நடைமுறைச் செலவுகள் முதலியன பொறுப்பெடுத்துக் கொள்கின்றவர் கட்குப் பெரும் பளுவாகத் தோன்றுகின்றன. இவற்றைப் பற்றிய விரிவான விவரம், பின்வரும் கட்டுரையில் நிர்வாகம் என்ற தலைப்பில் கூறப்பட்டுள்ளது. ஆதலால் நாடகக் குழுக்கள் அல்லது நாடக ஆசிரியர்கள் இந்நாடகக் கருக்களை எழுதுவதற்குத் தயங்குகின்றனர். படிக்கும் நாடக இலக்கியங் கட்கு மட்டும் இப்பிரிவுகள் கருக்களாக வந்து செல்கின்றன.

ஆ. முடியாட்சிக் காலம் மறைந்து இன்று குடியாட்சிக் காலமாகிவிட்டது. எனவே இத்தகைய கருக்களை மக்கள் ஆர்வத்துடன் பார்க்கவிரும்பவில்லை. உதாரணமாக சக் களத்திகள் சண்டை என்பது ஒரு குறிப்பிட்ட காலங் கட்கு முன்பு பெரிதும் விரும்பிக் கேட்கப் பெற்ற அல்லது பார்க்கப்பட்ட ஒருவாக்கு வாதமாக இருந்தது. ஆனால் இன்று இரு தாரம் பெரிதாகப் போற்றப்படாத காரணத்தால் அச் சண்டை விரும்பி வரவேற்கப்படுவது இல்லை. இதேபோல் வரலாற்று நாடகங்கள் இக்காலத்தில் நடிக்கப்படுகின்றபோழ்து அக்காலச் சூழ்நிலையில் இன்றையச் சமூகம் அமையாத கார ணத்தால் வரவேற்பு மிகக் குறைகின்றது. உதாரணமாக சிவாஜி நாடகக் குழுவினர் 'ஜஹாங்கீர்' என்ற ஒரு வரலாற்று நாடகத்தை நடத்தியபோது பெரிதும் சங்கடத்திற்கு ஆளா னார்கள். பார்க்கின்ற தமிழ் மக்கள், இஸ்லாமிய கல

சாரத்தை, எத்தனையோ நூற்றாண்டுகட்கு முன்பு ஆண்ட வேறொரு நாட்டு அரசனுடைய வரலாற்றில் காணுகின்ற போது நடிகர் திலகம் நடித்தாலும் கூட நாடகத்தைப் பற்றற்றே பார்த்தனர். இத்தோல்வியைக் கண்ட நடிகர் திலகம், பின்னால் அரங்கேற்ற எடுத்துக்கொண்ட கருக்கள், சமூகக் கருக்களாகவே இருந்தன. வியட்நாம் வீடு, தங்கப்பதக்கம் முதலிய நாடகங்கள் இதற்குச் சான்றாகும்.

இதே போலத்தான் தெய்வ நம்பிக்கை கரைபுரண்டு ஓடாத காரணத்தால் - அறுபத்து மூன்று நாயன்மார்களைப் போல முழுக்க மதவாழ்க்கை உடையவர்களாகப் பார்வையாளர்கள் (Audience) இல்லாத காரணத்தால் அந் நாடகக் கருக்களும் இன்று தோன்றாது இருக்கின்றன. இவை திரைக்கலைக்கு உகந்தவையாக இருப்பதும் இங்கு எண்ணிப் பார்க்கத் தக்கது. அதற்குக் காரணம், படமாக எடுக்கப்பட்ட அக்கதைகள் ஓரே நேரத்தில் பல இடங்களில் பார்க்கப்படும் வாய்ப்பை எளிமையாகப் பெறுகின்ற காரணத்தினால் அதற்கென்று போடப்பட்ட முதலீடுகள் எவ்வகையிலும் நட்டத்தையடையாதிருப்பதே ஆகும். நாடக வடிவத்தில் ஓர் புராணக் கதை நடிக்கப்படும்பொழுது லாரிகளிலும் இரயில்களிலும் சாமான்களை ஏற்றி இறக்கி அவ்வவ்வூர்களில் நாடகம் நடத்தக் கூடியவர்களைத் தேடித் தழுவி அரங்கேற்றம் செய்வதனை எல்லா நாடகக் குழுவினரும் செய்ய நினைப்பதில்லை. இப்படிப்பட்ட சிக்கல்கள் புராண வரலாற்று நாடகங்களுக்கு நிறைய இருக்கின்றன.

வானொலியில் சமூக நாடகங்கள் மிகுதியாக ஒலிபரப்பப்பட்டாலும் புராண இதிகாச வரலாற்று நாடகங்கள் சிலவும் ஒலி பரப்பப்பட்டு வருகின்றன. பிறமொழி நாடகங்களும் மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்டு ஒலிபரப்பப்பட்டு வருகின்றன. உதாரணத்திற்கு இப்சனின் 'பாவ நிழல்கள்', கிறிஸ்டபர் மார்லோவின் 'டாக்டர் பாஸ்டர்', செக்காவின் 'கடற்பறவை' முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அரசியல் பின்னணிக்குத் தக நாடகக் கருக்கள் தோன்றுவது உண்டு என்பதற்குத் தக்க

சான்றுகளாகக் குடும்பக் கட்டுப்பாடு, இருபது அம்சத்திட்டம் பற்றி இன்று நடக்கும் நாடகங்கள் பலவற்றைக் கூறலாம்.

ஒரு கருப்பொருள் நாடக ஆசிரியனின் கொள்கைக்குத் தக உருவாவதும் வேறுபடுவதும் உண்டு. சமயக் குரவர் நால்வரில் திருஞானசம்பந்தர் வரலாற்றை 1929 ஆம் ஆண்டில் திரு. எஸ். கே. பார்த்தசாரதி ஐயங்கார் எழுதியுள்ளார். அதே வரலாற்றை 1973 ஆம் ஆண்டில் சுயமரியாதை எழுத்தாளர் திருவாரூர் தங்கராசு எழுதியுள்ளார். சீர்காழியில் திருஞானசம்பந்தர் திருமுலைப்பால் அருந்தும் காட்சி இரு நாடக ஆசிரியர்களிடமும் எவ்வாறு மாறுபாடடைகிறது என்பதனை இதன் மூலம் உணரலாம். நாடக ஆசிரியரின் மனநிலைக்கேற்பக் கருவின் உருவம் அமைகிறது என்பதற்கு இந்நாடகக் காட்சிகளைச் சான்றாகக் கூறலாம். திரு. எஸ். கே. பார்த்தசாரதி ஐயங்கார் எழுதிய திருஞானசம்பந்தர் நாடகத்தில் ஒரு காட்சி.

அங்கம் —

காட்சி — 3[1]

இடம்: சீகாழி ஆலயத்தில் உள்ளிருக்கும் குளக்கரை.

காலம்: காலை சிவபாதஇருதயர் தன்னுடைய மூன்றாண்டு நிறைந்த குழந்தையைத் தோளில் தூக்கிக் கொண்டு வந்து குளக்கரையில் உட்கார வைக்கிறார்.

சிவபாதர்: நீ பிடிவாதம் பிடித்துத் தொடர்ந்தழுது இங்கும் வந்து குளத்தண்டையும் வருவேனென்கின்றாயே, நான் அனுட்டானங்கள் செய்து வரும் வரையில் இங்கேயே சாக்கிரதையாய் உட்கார்ந்திரு. (நீராடப் போகிறார்)

1. திருஞானசம்பந்தர் சரித்திர நாடகம் (1929), பாரதி அச்சுக் கூடம், மன்னார்குடி. பக். 15-17.

பிள்ளை: (சற்று நேரம் சும்மாவிருந்து தகப்பனாரைக் காணாமல் சுற்றிச் சுற்றிப் பார்த்து அழுத வண்ணம் கோபுரத்தைப் பார்த்து 'அம்மே, அப்பா' (என்று பலதரம்கூவி) அழுகிறார்). (தோணியப்பரும் பார்வதியும் எழுந்தருளுகிறார்கள்).

தோணியப்பர்: ப்ரியே! நமது குழந்தை நம்மைப் பிரிந்தமையால் ஓரோர்கால் அப்பிரிவு உள்ளத்தில் தோன்ற வெருக்கொண்டவன் போல் அழுகின்றான். இன்று நாமிருக்கும் இவ்விடத்திற்கு நம்மை நாடி வந்தவன் போல் வந்தடைந்தான். குழந்தை அழுவதால் அவனுக்கு நாம் உடலுக்கும் உயிருக்கும் உணவளிக்க வேண்டும். நீ பெற்ற பிள்ளையாம் கந்தனே இப்பொழுது அழுவதால் நீ ஒரு பொன்கலத்தில் உனது பாலைப் பெய்து மெய்ஞ் ஞானத்தைக் கலந்து அவனுக்கு ஊட்டுவாய்!

பார்வதி: நாதா! ஆணைப்படியே செய்கிறேன். (போகிறாள்)

தோணியப்பர்: பரிபக்குவர்களாகியஆன்மாக்களை என்னோடு இரண்டறக் கலப்பித்தருளும் பராசக்தியாகிய உமாதேவியே பாலைச் சிவஞானத்தோடு குழைத்து ஊட்டுவதற்கு இவனின்று அருள்பெற்றிருக்கின்றான்.

பிள்ளை: அம்மே! அப்பா! (என்று அழுகின்றார்).

தோணியப்பர்: (அருகில் வந்து கைதட்டிக் கொண்டு பிள்ளையை அணைத்து) குமாரா அழாதே. அதோ. உனது அம்மை வருகிறாள். (பார்வதி கையில் பொற்கலம் ஏந்தி வருகிறாள்).

பார்வதி: (பிள்ளையை அணுகிக் கண்ணீரைத் துடைத்துப் பிள்ளையின் கையில் கிண்ணத்தைக் கொடுத்துப் பாலை ஊட்டிக்கொண்டே) குமாரா, இதனை

உண்பாய். உன் விடாய்கள் இதனால் தீரும். நாங்கள் இன்று உனக்குப் புகட்டிய ஞானப்பாலின் சக்தியால் சிவனடியே சிந்திக்கும் திருப்பெருகும் சிவஞானமும் பவமதனை அறமாற்றும் பாங்கினில் ஓங்கிய ஞானமும் உவமையிலாக் கலைஞானமும் உணர்வரிய மெய்ஞ் ஞானமும் எப்பொருளும் ஆக்குவான் ஈசனே எனும் உணர்வும் அப்பொருள்தான் ஆளுடையான் அடியார் கள் எனும் அறிவும் நீ இந்நிலையில் உணர்ந்து தவ முதல்வனாய்த் தமிழ் உலகுக்கெல்லாம் ஞான அமிர்த வெள்ளப் பெருக்கை உண்டாக்கி அஞ்ஞானத்தைப் போக்கும் ஞானநிதியாவாய்.

தோணியப்பர்: உன்னை எக்காரியத்திற்காகப் பிறப்பித் தேனோ அக்காரியம் இனிதாய் நிறைவேறுமாக. (பார்வதியைப் பார்த்து) ட்ரியே! சிவபாத இருதயர் வருகின்றார். நாம் மறைவோம். (இருவரும் மறை கிறார்கள். சிவபாத இருதயர் வருகிறார்)

சிவபாதர்: பிள்ளாய்! வீட்டிற்குப் போவோம். வா. (பிள்ளை இவரைக் கவனியாது மறைந்த இருவரிடத்துமே ஊன்றிய மனத்தினராய் நிற்க, அதை அறியாது வாயில் பால் கண்டு வெகுண்டு) நீ யார் கொடுத்த பால் உண்டாய்?

பிள்ளை: (வாய் திறவாது சும்மா நிற்கிறார்).

சிவபாதர்: கையில் ஒரு சிறிய குச்சியை எடுத்துக்கொண்டு கை ஓங்கி 'உனக்கு இது இட்டாரைக் காட்டு'.

பிள்ளை: (ஆனந்தக் கண்ணீர் பெருக உச்சியின்மேல் எடுந் தருளும் ஒருதிருக்கை விரலினாலே சுட்டிக் காட்டிப் பாடுகிறார்).

பண்: நட்ட பாடை

"தோடுடைய செவியன் விடையேறியோர் தூவெண் மதிசூடிக்
காடுடைய சுடலைப்பொடி பூசி யென்னுள்ளங் கவர்கள்வ
னேடுடைய மலரான் முனைநாள் பணிந்தேத்தவருள் செய்த
பீடுடைய பிரமாபுர மேவிய பெம்மா னிவனன்றே"

(பாடிக் கொண்டே தோணியப்பர் சந்நிதிப் பக்கமாய் நடந்து செல்லப் போகிறார்).

சிவபாதர்: (தம் பிள்ளையை அணைத்து உச்சி முகர்ந்து) அளவில்லாத பெருந்தவம் முன்பு செய்ததனாலன்றோ உனக்குத் தந்தையாகும் புண்ணியம் பெற்றேன். உன்னருந் தமிழ்ப் பாடலின் பொருளை அறிந்தேன். (ஆனந்தம் கொண்டு "சிவ சிவ" என்று கூத்தாடித் தலைமேற் கை குவித்து நிற்கிறார்.)

அசரீரி: யாவருக்கும் தந்தை தாயாம் தோணியப்பரும் பெரிய நாயகியம்மையும் உமது திருமகனாருக்கு ஞானப்பால் அளித்தாராதலினால் இவரினி 'ஆளுடைய பிள்ளையார்' என்ற பெயரும் தேவருக்கும் முனிவருக்கும் தெரிய இயலாத சிவஞானத்தோடு சம்பந்தம் பெற்றதனால் "திருஞானசம்பந்தர்" என்ற பெயரும் உடையவராவார்.

சிவபாதர் (ஆனந்தக்கண் துளி பொழிய முன்செல்லும் மகனைத் தொடர்ந்து கொண்டு) தாணுவினைத் தனிகண்டு தொடரும் இவரைப் போல் காணுதல் பெற்றிலேன்; இங்கு நிகழ்ந்தன கண்டும், இப்பொழுது அசரீரி மொழிந்தது கேட்டும் இவையெல்லாம் தோணியப்

பருடைய திருவருள் என்று துணிகின்றேன். இவ் விதப் பேரானந்தம் எனக்குக் கூட்டிய எனது திருமகனாரின் பின்சென்று திருத்தோணியப்பரைத் தரிசித்து வணங்குவேன் (போகிறார்கள்).

திருவாரூர் கே. தங்கராசு எழுதிய திருஞானசம்பந்தர் நாடகத்தில் ஒரு காட்சி.

காட்சி-2 [1]

பாத்திரங்கள்: சிவபாத இருதயர், ஆளுடையான் மற்றும் சிலர்.

இடம்: தோணியப்பர் ஆலயத்திற்கெதிரில் உள்ள திருக்குளம்.

நேரம்: அதிகாலை

(குளத்தில் அங்குமிங்குமாகப் பலர் குளித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். சிவபாதவிருதயர் ஆளுடையானை அழைத்துக் கொண்டு யாருமில்லாத ஒரு துறையில் வந்து சுற்று முற்றும் பார்த்துவிட்டு அவனைக் கரையில் உட்கார வைத்து)

சிவபாத: எல்லாம் கவனமிருக்கோல்லியோ?

ஆளுடை: நன்னா இருக்குப்பா

சிவ: ஆமா மறந்துடாதே...உம்...கிண்ணம்

ஆளு: வெச்சிருக்கேன் மறைச்சு

சிவ: உம்...கவனம்.

1. திருஞானசம்பந்தர், (1973) புகழ் நிலையம், சென்னை-28 பக். 24–29

(என்று சொல்லியபடியே நீரில் மூழ்குகிறார். உடனே ஆளுடையான் தான் மறைத்து வைத்திருந்த கிண்ணத்திலிருந்து பாலை எடுத்து வாயெல்லாம் ஒழுகும்படி குடித்துவிட்டுக் கத்துகிறான். ஆளுடையான் கூச்சல் போடுவதைப் பார்த்துக கூட்டம் சேருகிறது).

ஆளு: அப்பா...அப்பா.

சிவ: (தண்ணீருக்கு மேலே தலையைக் காட்டி) என்னடா குழந்தை.

ஆளு: அப்பா...அப்பா... வாருங்களேன். வாருங்களேன். (என்று கத்திக் கொண்டு குதிக்கவே சிவபாதவிருதயர் ஆத்திரங்கொண்டவர் போல அருகில் வந்து கையை ஓங்கியபடி)

சிவ: ஏண்டா அசடு. என்னடா இது கூச்சல்.

ஆளு: அதிசயம் அப்பா.

சிவ: என்னடா அதிசயம்? என்னடா இது வாயெல்லாம்?

ஆளு: பாலப்பா. பால்.

சிவ: பாலா! யாராவது சூத்திரா கொடுத்தாளா?

ஆளு: இல்லையப்பா...அன்னைபராசக்தியளித்தஅமிர்தம்பா. அகிலாண்டேஸ்வரி தன் திருக்கரத்தால் கறந்து இந்தப் பொற்கிண்ணத்தில் ஊற்றி எனக்கு ஊட்டிய பாலப்பா. அம்மையின் முலைப்பால். இம்மையை அறுக்கும் பால்.

ஒரு சமணப் பிட்சு: தம்பிக்கு மூளைக் கோளாறோ?

ஆளு: மூர்க்கர்களே. உங்கள் கொட்டத்தை ஒடுக்கத்தான் என்னப்பன் தோணியப்பன் அம்மையுடன் தோன்றி

அவள் பாலைக் கறந்து எனக்களித்து என்னைச் செம்மையுடையவனாக்கி இருக்கிறார். இனி ஒழிந்தது உங்கள் கூட்டம்; அழிந்தது பவுத்தர் கோட்டம்.

ஒரு பவுத்த பிட்சு: குதிக்காதே. குழந்தாய். நடந்ததை விபரமாகச் சொல்.

சம்பந்தர்: என் தந்தையார்-வேதநெறி பரப்பும் வித்தகராம் சிவபாத விருதயர் மறைவழக்கம் அருகி மாபாதகர் களாம் உங்கள் பழக்கம் மிகுவதைக்காணச் சகிக்காமல் இந்தக் குளத்தில் மூழ்கித் தற்கொலை செய்து கொள் ளத் துணிந்தார். கரையிலே இருந்த நான் அக் கொடுமை காண இயலாது அப்பாஅப்பா வென்று அலறினேன். அப்போது...அப்போது (விழிக்கிறான்).

சிவ: மறந்துட்டியோ. தைரியமாகச் சொல்லுடா.

சம்பந்தர்: அப்போது என்னப்பன் அம்மையப்பன் உலக நாயகி யோடு தோன்றினார். அம்மை தன் திருமார்பகத்தில் சுரந்த பாலைக் கறந்து எனக்களித்து "இந்த ஞானப் பாலை அருந்தி எங்களோடு சம்பந்தம் வைத்துக்கொள் குழந்தாய்" என்றாள். குடித்தேன் அவ்வளவுதான்.[1] தேன்மணக்கும் தமிழ்ப் பாக்களால் எம்மைப் பூஜித்து, தீயராம் சமணர் புத்தர் திருட்டுக்கூட்டத்தை ஒழிக்க உனக்கு வரம் தந்தோம் என்றருளி மறைந்துவிட்டாள் என் அன்னை அவள் அய்யனோடு.

(என்று கூறியபடியே குதித்துக் கொண்டு பாடுகிறான்).

---

1. பெரியபுராணம் சம்பந்தர் வரலாறு 47-வது பாடல்படி சம்பந்தனை ஞானப்பால் உண்பதற்கு முன்பே சமண பவுத்த நெறிகளை ஒழிக்க வந்தவன் என வேதியர்கள் கருதியது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது.

1. “தோடுடைய செவியன் விடையேறி
யோர் தூவெண் மதி சூடிக்
காடுடைய சுடலைப் பொடிப் பூசியென(து)
உள்ளங்கவர் கள்வன்
ஏடுடைய மலரான் முனை நாட்பணிந்
தேத்த அருள் செய்த
பீடுடைய பிரமாபுரம் மேவிய
பெம்மா னிவனன்றே”

2. “புத்தரோடு பொறியில் சமணும்
புறங்கூற நெறிநில்லா
ஒத்த சொல்ல உலகம்பலி தேர்ந்தென(து)
உள்ளங்கவர் கள்வன்
மத்தயானை மறுகவ் வுரிபோர்த்ததோர்
மாயம் இதுவென்னப்
பித்தர் போலும் பிரமா புரமேவிய
பெம்மா னிவனன்றே”[1]

(பாடியதும் சிவபாதவிருதயர் மற்றும் பார்ப்பனர்கள் அவனைச் சூழ்ந்து ஏக ஆரவாரமாகக் கூச்சல் இடுகின்றனர்.)

சிவ : ஆளுடைய பிள்ளையே! எங்களையாட்கொள்ள வந்த அண்ணலே! இனி நீங்கள் எனக்குப் பிள்ளை இல்லை. தாம் சிவச்சொத்து. உலகின்கண் தோன்றியுள்ள

---

1. மேற்கண்ட பாடல்களாலும் மற்றும் பெரியபுராணம் சம்பந்தர் வரலாறு 78ஆம் பாடல்படியும் பவுத்த சமண நெறிகளை ஒழிக்க வேதியர்கள் தீட்டிய சதி நாடகமே ஞானப்பால் உண்ட கதை என்பது நன்கு புலனாகும். இல்லாவிடில் மேற்படி ஞானப்பால் நிகழ்ச்சிக்கு முன்னும் நிகழ்ச்சியின் போதும் புத்தர் சமணர்களைச் சம்பந்தனும் வேதியர்களும் இந்த அளவுக்குத் தாக்க வேண்டிய அவசிய மென்ன என்பதை நடுநிலையாளர்கள் நன்கு சிந்தித்து முடிவுகாண விழைகிறேன்.

அஞ்ஞானமாம் சமண சாக்கிய மாயைகளின் புரட்டை விளக்க மெய்ஞ்ஞானப் பால் உண்டு கைலைவாசனோடு சம்பந்தம் கொண்டுவிட்ட பெருந்தகையே! இனித் தங்கள் நாமம் ஞானசம்பந்தர் என்றே வழங்கட்டும்[1].

எல் : வாழ்க ஞானசம்பந்தர்.

(மயிற் பீலிகளைக் கரத்தே பிடித்து நின்ற சமணப் பிக்குகளும், பவுத்தத் துறவிகளும் இக்கூத்தைக் கண்டு வெகுண்டு)

சமணபிக்கு : இக்காலத்திலுங் கூடப் பூசுரக்கூட்டம் எவ்வளவு ஆணிவாக இம்மாதிரிக் கூத்துக்களை நடத்துகிறது. அருகா.

பவுத்தத் துறவி : உம். இவ்விளையாட்டெல்லாம் எதற்கோ ?

(அப்போது ஒரு பால்காரி கையில் குவளையுடன் மாட்டை விரட்டியபடியே வந்து சிவபாதவிருதயரிடம்)

பால்காரி : ஏன் சாமி. கிண்ணத்தையும் எடுத்துக்கிட்டு வந்துட்டியே. சொல்லிட்டு வரக்கூடாது? நான் எங்கெல்லாம் தேடறது ?

சிவ : போடி அசடு. இங்கே ஒண்ணும் உளறித் தொலைக்காதே. ஆத்துக்குவா (என்று அவளை விரட்டுகிறார்).

---

1. "வேதகாரணராய வெண்பிறைசேர் செய்யசடை
நாதனெறி யறிந்துய்யார் தம்மிலே நலங்கொள்ளும்
போதமிலாச் சமணகையர் புத்தர்வழி பழியாக்கு
மேதமே யென மொழிந்தாரெங்கள் பிரான் சம்பந்தர்"
- பெரியபுராணம், திருஞானசம்பந்தர் வரலாறு - 78ஆம் பாடல்.

(பிக்குகள் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக் கொள்கின்றனர்).

சம்ப : வாருங்கள் எல்லோரும். ஆலயத்திற்கு எழுந்தருளி தோணியப்பரைப் பூஜிப்போம்.

சிவ : குழந்தே. இனிமேல் நீ நடக்கப்படாது. என் தோள் மேலே ஏறிக்கோ.

(நெருங்குகிறார். சம்பந்தன் தயங்குகிறான்.) பரவாயில்லை. ஒண்ணும் தோஷமில்லே... ஏறிக்கோ உம்.

(சம்பந்தன் அவனது தந்தையின் தோளின் மேல் ஏறிக் கொள்ள எல்லோரும் ஆலயத்திற்குள் செல்கிறார்கள் வேதியர்கள் அனைவரும் போனதும்,)

ஒருவர் : பார்த்தீர்லே இந்த வயசிலேயே பையன் எப்படிப் பாடுறான்னு.

இரண்டாம் ஆள் : அம்மையோட பாலுல்லே. சும்மாவா

மூன்றாவது ஆள்: ஏங்க. பையனுக்கு வயசு என்னா இருக்கும்?

முதல் ஆள் : பதினாலு இல்லே பதினஞ்சுக்கு மேலே இருக்காது, குழந்தைப் பருவம் தான்யா.

ஏ. வசனம்

தமிழ் நாடகங்களில் வசனம் என்ற அமைப்பு எப்பொழுது தோன்ற ஆரம்பித்தது? 1959ஆம் ஆண்டுச் சொற்பொழிவில் அவ்வை சண்முகம் அவர்கள் அதனைக் குறிப்பிடுகிறார்[1].

1. டி. கே. சண்முகம், நாடகக்கலை, (1959) அ. ப. கழகம், பக். 8.

'ஏறத்தாழ அறுபத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வரை நாடக மேடையிலே வெறும் ஆட்டமும் பாட்டும்தான் இருந்து வந்தது. பெரும்பாலும் பேச்சு இல்லை' என்று குறிப்பிடுகிறார்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் நிகழ்த்திய சென்னைப் பல்கலைக் கழகச் சொற்பொழிவில் தமிழில் முதன் முதலாக 'வசனம்' தோன்றிய காலத்தைப் பின் வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

'சற்றேறக்குறைய 50 வருடங்களுக்கு முன் வழங்கி வந்த தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பாட்டுக்களாகவும், ஏகதேசம் வசனமாயுமிருந்ததற்குச் சந்தேகமில்லை. சமஸ்கிருத நாடகங்களும் ஆங்கிலேய நாடகங்களும் தமிழர்களுக்குத் தெரிந்த பிறகுதான் தமிழ் நாடகங்களில் வசனமானது அதிகப்பட ஆரம்பித்ததென்றே கொள்ள வேண்டும். 1891ஆம் வருஷம் ஆங்கில நாடகங்களை ஒட்டிக் காலஞ்சென்ற சுந்தரம்பிள்ளை என்னும் கலைஞர் எழுதிய மனோன்மணியமும் பாக்களின் நடையைத் தழுவியதென்றே கருத வேண்டும். வசன நடையில் தமிழ் நாடகமானது பின்னரே எழுதப்பட்டது என்பது எல்லோரும் ஒப்புக் கொள்ள வேண்டியது[1].

எனவே நாடகங்களில் வசனம் என்பது சுமார் எண்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றிய புதிய உறுப்பு என்பது தெளிவாகிறது. தமிழில் இயல் இசை நாடகம் மூன்றும் பன்னெடுங் காலம் செய்யுள் வடிவில் இருந்து வந்தன என்பது யாவரும் அறிந்ததே.

இலக்கிய நாடகமும் பாட்டு வடிவில் இருந்து வந்தது என்பதனைப் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் போன்ற இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. மேடையிலும் இசை வடிவம்

1. ப. சம்பந்த முதலியார், நாடகத் தமிழ், (1962), பக். 58.

இருந்து வந்தது. காலப் போக்கில் மெல்ல மெல்ல வசனங்கள் தோன்ற ஆரம்பித்தன.

முதல் நிலை

வசனம் தோன்ற ஆரம்பித்த பொழுது நாடகங்களில் பொதுவாக அத்தி பூத்தது போலவே இருந்திருக்கிறது. பழங் காலத்தில் துவக்கத்தில் நாடக வசனம் எப்படி இருந்தது என்பதனைக் காண்போம்.

பழங்கால வசனம்

பழங்கால நாடக வசனங்களைப் பெரும்பாலும் கட்டியங் காரன் வந்து பொது வசனமாகப் பேசுவான். அந்த வசனம் நாடகத்தின் ஒரு காட்சிக்கும் மற்றொரு காட்சிக்கும் தொடர்பு ஏற்படுத்துவதாகவே இருக்கும்.

'அகோ கேளுங்கள் சபையோர்களே. இப்படியாகத்தானே அரிச்சந்திர மகாராஜனாகப் பட்டவன் நாடு நகர முதலானது களை விசுவாமித்திர முனிவரிடம் கொடுத்து விட்டுக் காசிக்கு வரும் வழியில் அநேக துயரையடைந்து காசி நகர்க் கோபுரம் தோன்றக் கண்டு தன் பத்தினிக்குத் தெரிவித்துக் கரங்கூப்பித் தொழுகிற விதங் காண்பீர்கள் கனவான்களே'.

இது தான் பழங்கால நாடக வசனம். இதற்குப் பொது வசனம் என்று பெயர். நாடக விளக்கத்துக்காகக் கட்டியங் காரன் இதைப் பேசுவான். இவ்வாறு பேசப்படும் நீண்ட பொது வசனங்களைத் தவிரப் பெரும்பாலும் பாடல்கள் தான்[1].

இரண்டாவது நிலை

நாடகஉறுப்பினர்கள் ஆபூர்வமாகப் பேச ஆரம்பித்தார்கள். அந்த இரண்டாவது நிலை எப்படி இருந்தது? அபூர்வமாகச்

1. டி. கே. சண்முகம், நாடகக்கலை, (1959) அ ப. கழகம், பக். 17

சில இடங்களில் பாடலின் கருத்தை ஒட்டி வசனமாகச் சில வரிகள் பேசுவதுண்டு.

''கேளாய் பெண்ணே சந்திரமதி. லோகத்திலுள்ளவர்கள் செய்யும்படியான சகல பாவங்களையும் போக்கத் தக்கதாகிய திவ்ய மகிமை பூண்ட இந்தக் காசி நாடு வந்தோம் பாராய் பெண்ணே".

''அவ்வளவுதான். உடனே கரங்குவிப்பாய் மயிலே, இதோ காசி காணுது பார் குயிலே" என்று மீண்டும் பாடத் துவங்கி விடுவான் அரிச்சந்திரன்.[1]

மூன்றாம் நிலை

அடுத்து மூன்றாவது நிலை ஒரு வளர்ச்சிக் கட்டமாகக் காணப்படுகிறது. சில பழைய தமிழ் நாடக நூல்களைப் பார்க்கும் பொழுது ஒவ்வொரு விருத்தத்தின் கீழிலும் வசனம் என்று குறிப்பிட்டு அவ்விருத்தத்தின் கருத்தே எழுதப்பட்டிருக் கிறது. இந்நிலையைப் பார்க்கும் பொழுது சரளமாக உரை யாடல்கள் வர ஆரம்பித்து விட்டன.

நான்காவது நிலை

பாட்டுப்பாடி ஆடிவந்த கலையில் வசனம் பேசலாம் என்ற சுதந்திர உணர்ச்சி கிடைத்தவுடன் நடிகர்கள் தம் கற்பனா சக்திக்கேற்ப வசனங்கள் பேச ஆரம்பித்தது நான்காவது நிலை எனலாம். இந்த நான்காவது நிலையில் வசனத்தால் மேடை யில் குழப்பம் ஏற்பட ஆரம்பித்தது என்பதனை அவ்வை சண்முகனாரின் பின்வரும் கருத்துக்களால் உணரலாம். ''நல்ல தமிழறிவும் கற்பனைத் திறமையும் வாய்ந்த சில நடிகர்கள் ஒரு படி மேலே போய்க் கதைக்குப் புறம்பாகப் போகாமல்

1. அ. நூல், பக்: 17

கொஞ்சம் நீண்ட வசனங்களைப் பேசவும் தொடங்கினார்கள். இன்னும் பழைய தனி [ஸ்பெஷல்] நாடகங்களில் இந்த முறையில்தான் உரையாடல் நடைபெற்று வருகிறது.

அந்த நாளில் பேசத் தெரியாத அப்பாவி நடிகர்கள் எவராவது அகப்பட்டுக் கொண்டால் ஆபத்துதான். பேசத் தெரிந்த நடிகர் அவரைத் தாறுமாறான கேள்விகள் கேட்டுத் திக்குமுக்காட வைத்துச் சபையோரின்கைதட்டலைப் பெறுவார். இரண்டு நடிகர்களும் பேசத் தெரிந்தவர்களாக இருந்து விட்டால் சில சமயங்களில் போட்டி வலுத்துவிடும். நீண்ட நேரம் வாதம் நடைபெறும். நடிகர்கள் கதையை விட்டு வெகு தூரம் விலகிப் போய் உலாவிக் கொண்டிருப்பார்கள். சொந்த விவகாரங்கள் எல்லாம் அம்பலத்துக்கு வரும்.[1]

வசனச் சீர்திருத்தம்

இப்படித் தடம்புரண்டு வசனங்கள் பேசப்பட்ட வேளையில் தான் இவ்வசனங்களை ஒழுங்குபடுத்தச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் கவலைகொண்டு அப்பணியில் இறங்கினார். கட்டுப்பாடற்ற வசனங்களை ஒழுங்குக்குக் கொண்டு வந்த இவரது பணி நினைக்கத்தக்கது. பாடல்களை மட்டும் நாடகங்களுக்கு எழுதுவதையே வழக்கமாகக் கொண்ட இவர்; அதனை மாற்றிக்கொள்ள உந்தப்பட்டார் என்றே கூற வேண்டும். இச்சீர்திருத்தத்தில் நவாப் கோவிந்தசாமிராவிற்கும் பெரும் பங்குண்டு.

ஐந்தாவது நிலை

இந்நிலைகளுககுப் பிறகு பிறமொழி நாடகங்கள் மொழி பெயர்க்கப்பட்டதாலும் பிறமொழி நாடகங்களை மேடை வடிவத்திற்குக் கொண்டு வந்ததாலும் எண்ணற்ற நாடக

1. டி. கே. சண்முகம், நாடகக் கலை, (1959) அ. ப. கழகம் பக். 29-30

ஆசிரியர்கள் நாடகங்கள் எழுதியதாலும் மேடையில் வசனங்கள் புதிய வடிவத்தில் வர ஆரம்பித்தன. அவற்றில் எல்லாம் வசனங்கள் எப்படி இருக்கின்றன? இன்றைய வசனப் போக்கு எப்படி இருக்கிறது? என்று பல வினாக்களை நாம் எடுத்து ஆராய்ந்திடும் வேளையில் இந்நூற்றாண்டில் வசனத்திற்கு ஒரு பரபரப்பை மேடை உலகில் ஏற்படுத்தியவர் திரு. அண்ணாதுரை, திரு. மு. கருணாநிதி போன்றவர்கள் என்பதில் ஐயமில்லை. அவ்வசனங்களைப் பேசிச் சிறப்பினைப் பெற்றவர் திரு. சிவாஜி என்பதிலும் கருத்துவேறுபாடில்லை. ஆனால் இவ்வசனங்களில் இருந்த 'மயக்கம்' தொடர்ந்து மக்களுக்கு இல்லை என்பது உண்மை. இவர்களது நாடகங்களில் அடுக்கு மொழியாகவும், எள்ளலாகவும் விடுதலை வேட்கையாகவும் அமைந்து கிடந்த வசனங்கள் காலப்போக்கில் செல்வாக்கிழக்க மக்கள் பொதுவாக மேடைக்கலையை எல்லா உறுப்புகளோடும் சேர்த்துப் பார்க்க ஆரம்பித்தனர்.

இலக்கிய நாடகங்களிலும், மேடை நாடகங்களிலும் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களிலும் வசனங்கள் எப்படி இருக்கின்றன என்பதற்குச் சில எடுத்துக்காட்டுகள் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளன [பின்னிணைப்பு - 16].

ஐ. பாடல்

தமிழ் மக்கள் இசையோடும், செய்யுளோடும் எவ்வளவு தொடர்புடையவர்கள் என்பது அவர்களின் இசைச் செல்வங்களைப் பார்க்கும் பொழுது எவரும் எளிதாக உணரலாம். இலக்கண, இலக்கியங்களுக்கு உரையெழுதிய உரையாசிரியர்களின் உரைநடையைத் தவிரச்செய்யுள் வடிவமே எல்லா இலக்கிய வகைகளிலும் 9-ஆம் நூற்றாண்டு வரை செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. இதேபோல் வீரம், காதல், பக்தி, உழைப்பு

இவைகளை இவ்வடிவில் வெளிப்படுத்தினர் என்பதனை இசைப்பாட்டுகள் காட்டுகின்றன. எனவே கலைவடிவமான நாடகத்தில் பாடல்கள் எவ்வளவு செல்வாக்குப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதனைத் தெள்ளிதின் அறியலாம். பழங்கால நாடகங்கள் எல்லாம் இசை வடிவமான நாடகங்களே. இசை நாடகங்களை ஆங்கிலத்தில் Opera என்பர். இவ்வகை நாடகம் தமிழில் பல்கியிருந்தது. இவ்விசை நாடகத்திற்கு எடுத்துக் காட்டுக்களாக ஹிரணிய சம்ஹார நாடகம், உத்தரராமாயண நாடகம், கந்தர் நாடகம், காத்தவராயன் நாடகம், பாண்டவர் சூதாட்ட நாடகம், வள்ளியம்மை நாடகம், சிறுத்தொண்டர் நாடகம், ஹரிச்சந்திர விலாசம், பாரதவிலாசம், கிருஷ்ண விலாசம், சகுந்தலை நாடகம், தாருக விலாசம், நச்சுப் பொய்கை விலாசம், மதன சுந்தரப் பிரசாத சந்தான விலாசம், பாண்டிய விலாச நாடகம், புரூரவ நாடகம் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

நாடகங்களில் 'பாடல்' என்ற இத்தலைப்பினை ஒட்டிப் பழங்கால இசைநாடகம் எப்படி இருந்தது என்பதனை அறியலாம்.

இசைநாடகம்

பண்டைக் காலத்தில் உள்ள நாடகங்கள் அனைத்தும் இசைப்பாடல்களாலேயே ஆக்கப்பட்டன. உரைநடையோ, வசனப்பகுதியோ அவற்றில் எங்கோ ஒன்றிரண்டு தட்டுப்பட்டு ஏற்படுவதுண்டு. மேடைகளில் நடிக்கப்படும்போது இந் நாடகங்களில் வரும் கதாபாத்திரங்கள் அவ்வப்போது சமயத்திற்கேற்ப தாங்களாகவே பேசும் வசனங்களும் உண்டு.

இவ்வாறு முழுதும் இசைப்பாடல்களாகிய விருத்தம் கீர்த்தனை முதலியவற்றால் அமைந்துள்ள நாடகங்களே இசை நாடகங்கள் எனப்பட்டன. இவ்வகை நாடகங்கள் "ஆபரா" என மேனாடுகளில் வழங்கப்பட்டன.

இசை நாடக மரபுகள் சில

இசை நாடகங்களில் அக்காலத் தொட்டுச் சில மரபுகள் பின்பற்றப்பட்டு வந்தன. நாடகத் தொடக்கத்தில் கட்டியங் காரன் தோன்றுவான். தலையில் பாகையும், கையில் வெள்ளிப் பூணிட்ட பிரம்புமாகத் தோன்றி இன்னார் இன்ன சம்பிரமத் துடன் தோன்றுவர் என்னும் பாடல்களைப் பாடுவான். எல்லாவற்றையும் அவையோர்க்கு அறிமுகம் செய்து வைப்பான். நிகழ்ச்சிகளைக் கூறும் பாடல்களையும் பாடுவான்.

நாடகம் வசனம், விருத்தம், கீர்த்தனம் என்னும் மூன்று உறுப்புக்களால் அமையும். நாடகம் முழுதும் கூற்றுகளாக அன்றி இடையிடையே விருத்தங்கள் வந்து நிகழ்வனவற்றை அறிவிக்கும்.

கட்டியங்காரனைஅடுத்து விநாயகர், கலைமகள், மோகினி மோகினி ராசன் என்னும் பாத்திரங்கள் தோன்றுவர். பின்னர் கதைத் தொடர்பான பாத்திரங்கள் முறையே வருவர். வரும் போது ஒவ்வொருவரும் தாம் இன்னாரெனப் பாடிக் கொண்டே வருவதும், அவர்கள் வரப் போவதைக் கட்டியங் காரன் அவையோர்க்கு அறிவித்தலும் மரபு.

கீர்த்தனங்களைத் தரு என்றும், சிந்து என்றும் கூறுவது நாடக மரபு. இவற்றில் நாட்டு மக்களுக்கு விளங்கும் நடையில் உலகவழக்குத் தொடர்களும் பழமொழிகளும் மரூஉச் சொற்களும் அமைந்திருக்கும். இதனைத் 'தோற்றக்கவி'

அல்லது 'தோற்றத்தரு' என்று குறித்தனர். நாடகம் துவங்கு முன் பாடப்படுவது 'அரங்க பூசை' என்று அழைக்கப்பட்டது. இப்பாடல்களைத் 'தேவபாணி' என்று கூறினர். தீமை அழிய, நன்மை பெருகப் பாடப்பட்டது. பலதேவரைத் துதிப்பது பெருந்தேவபாணி; வருணபூதத்தைத் துதிப்பது சிறுதேவபாணி

எத்தனையோ இசை நாடகங்கள் அச்சேறாது ஏட்டுச் சுவடிகளாக உள்ளன. அத்தகைய நாடகங்களில் மூன்று, தஞ்சை சரசுவதிமகால் வெளியீடாக 1950 இல் அச்சிடப் பட்டுள்ளன. அவை,

1. மதன சுந்தரப் பிரசார சந்தான விலாசம்
2. பாண்டிய கேளிவிலாச நாடகம்
3. புருரவ நாடகம்

இம்மூன்றும் இசை நாடகங்கள். இந் நாடகங்கள் எப்படி அமைந்துள்ளன என்பதற்குச் சில பகுதிகள் இறுதியில் தரப் பட்டுள்ளன (பின்னிணைப்பு. 17).

ஒரு நாடகத்தில் குறைந்தது நூறு பாடல்கள் இருந்திருக் கின்றன. தருக்கப் பாடல்கள் அதிகம், பாட்டுக் கென்றே நாடகத்திற்கு வந்திருக்கின்றனர். பாட்டில் ரசித்த ரசிகர்கள் மீண்டும் அப்பாட்டைப் பாட ''ஒன்ஸ்மோர்'' என்று பாடிய நடிகர்களிடம் கேட்பதுண்டு.

இப்பாடல்களை வெண்பா, கலித்துறை, விருத்தம், தோடையம், திவனதகள், தருக்கள், கொச்சகம், தாழிசை, அகவல், கண்ணிகள், சிந்துகள் முதலிய பலவிதமான பாவினங் களில் எழுதினர். இந்த இலக்கண அமைப்பு தெருக்கூத்தில் பிறந்தாலும் பல நாடகங்களில் சரியாகவே இருந்தது.

நாடகங்களில் பாடல்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததால் புதிய சிக்கல் ஒன்று இங்கே தோன்ற ஆரம்பித்தது. இக்கலையில் ஆர்லமுடையவர்களாக இருந்தாலும் அவர்கள் பாடல் பாடும் வளம் பெற்றிருந்தால் மட்டுமே நடிக்க முடிந்தது. முகபாவங்களைக்காட்டி நடிக்கக் கூடியவர்கள். சரளமாய்ப் பேசி நடிக்கக் கூடியவர்கள் கேட்பாரற்றுப் போயினர். கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளை எஸ். ஜி. கிட்டப்பா பாடியதை இன்றும் நினைவுகூர்பவர்கள் உண்டு. அன்றுபாடல் பாடி நடித்தவர்கள் கே. பி. சுந்தராமபாள். ஹொன்னப்ப பாகவதர், எஸ். டி. சுப்புலட்சுமி, எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர் போன்ற எண்ணற்றவர்கள்.

நாடகங்களுக்குப் பாடல் இயற்றிப் பெரும் புகழ் பெற்றவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள், தவத்திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை, முத்துசாமிக் கவிராயர் முதலியோர் ஆவார்கள்.

இந்நிலையிலிருந்து பாடல்கள் மேடையில் முழுதும் மறைய உரைநடை வந்து செல்வாக்குப் பெற்றது பெரியதொரு திருப்பமே. ஐரோப்பியர் காலத்திற்குப் பிறகு அறிவியல் சாதன உதவிகள் பெருகப் பொதுவாக உரைநடை வளர ஆரம்பித்தது. தமிழ் நாடக மேடையில் சமபந்தனார் போன்றவர்களின் வருகைக்குப் பிறகு பாடல்கள் விடைபெற ஆரம்பித்தன என்றே கூற வேண்டும். நாடகமேடையில் நேரம், கதை அமைப்பு, அரங்க அமைப்பு முதலியன சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப மாறிய வேளையில், பாடல்கள் பயனற்றவாயின; மேடைகளில் பாட்டுப்பாடி 'அடம்' பண்ணும் ஆர்மோனியப் பெட்டிக்காரரின் பாடல்களைச் சுவைத்த மக்களின் ரசனை நடிப்பு, உரையாடல் இவற்றில் திருப்பியது. இத்திருப்பங்கள் நிகழ்ந்த பொழுது பெரும்பாலும் பாடல்கள் செல்வாக்கிழந்தன.

இன்றைய நிலை

நாடகத்துவக்கத்தில் பாடப்பட்ட 'அரங்கபூசை' பாடல், காலப் போக்கில் விநாயகர் துதி, சரஸ்வதி துதியாக வளர்ந்தது. இக்காலத்தில் திருக்குறட் பாடலோ, மனோன் மணிய சுந்தரனாரின் 'நீராரும் கடலுடுத்த' தமிழ்த்தாய வணக்கப்பாடலோ பாடப்படுகின்றன. மறுமலர்ச்சி நாடகக் குழுவினர் சீர்திருத்தப் பாடல்களை அல்லது பெரியார் ஈ. வே. ரா. அவர்களைப் பற்றிய பாடல்களைப் பாடினர்.

நாட்டிய நாடகங்கள் பாடல்களால் நிகழ்கின்றன. பாடல்களின்றி இக்கலை ஒளிவீச முடியாது. தொழில்முறை நடிகர்களிடம் (Prefessionals) இறைவணக்கம் மட்டும் பாட லாக உள்ளது. ஏகதேசமாக எங்காவது துக்கம், எதிரொலி இந் நிகழ்ச்சிக்குப் பாடல்கள் பாடுகின்றனர். புதிய இசையில் பாடல்கள யாக்கவே இவர்கள் நினைக்கின்றனர்.

பயில்முறை நாடகக் குழுவினரிடம் (Amateur) திரைப்பட மெட்டுக்களில் பாடல்கள் அமைக்கும் போக்கு இன்று இருந்து வருகிறது. நாடகங்களில் பாடல்கள் இன்று மருந்துக்கு இருக்கிறது என்றால் இக்குழுவினரிடம்தான் எனலாம்.

திரைப்படங்களில் நாயகனும் நாயகியும் சந்திக்கின்றனர். பாடல்கள், பல கட்டங்களில் பிறக்கின்றன. ஆனால் அதே நடிகர்கள் நாடக மேடையில் தோன்றுகின்ற பொழுது இன்று வசனம் பேசியே அக்கட்டங்களில நடிக்கின்றனர். நாடக உலகில் பாடல்கள் இருந்த செல்வாக்கினை அறியும் பொழுது இம்மாற்றம் பெரியதொரு மாற்றமே.

நடிகர்கள் மதிப்புமிக்க காலம்

நாடகக் கலையை வளர்த்து வரும் இப்பிரிவினர் எல்லாக் காலங்களிலும் ஒரே நிலையில் போற்றப்படவில்லை. இத் தொழிலில் ஈடுபட்டவர்களுக்கு மதிப்புணர்ச்சி ஒவ்வொரு காலக் கட்டத்திலும் மாறிவந்துள்ளது. சங்க எல்லையில் புரவலர்களால் போற்றக் கூடிய பாணர் விறலியர் என்ற இந் நடிகர் குழாம், சமணர்காலத்தில் இழிவாகக் கருதப்பட்டமை யும். பின்னால்சோழர்கள் காலத்தில் அரசர்களால் 'இறையிலி' நிலங்கள் முதலியன அளிக்கப்பட்டுப் போற்றப்பட்டமையும் முன்னர்க் குறிக்கப் பெற்றது. அதேபோல் நடிகையர்கள் தேவதாசிகள் என்றழைக்கப்பட்ட வரலாறும் சோழர் காலத்தில் காண முடிகின்றது.

இவ்வாறு ஒரு வட்டத்திற்குள் நடிகர் நடிகையர்களிடம் வளர்ந்த இக்கலையானது நொண்டி, பள்ளு, குறவஞ்சி பொதுமக்கள் தொடர்பானகலையாக வளர்ந்த பிற்பாடு பலரிடம் பரவியது.

மதிப்புக் குறைவு

ஆங்கிலேயர் காலத்தில் நடிகர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதி யில் மட்டும் உள்ளவர்கள் என்றில்லாமல் எல்லா இனத்தைச் சேர்ந்தவர்களும் இக்கலையை வளர்க்கக் கூடிய வேட்கை உடையவர்களாக இருந்திருக்கின்றார்கள். அதனாலும் இக்கலை அமைப்பாலும் பொது மக்கள் மதிப்பீட்டாலும் ஓர் உயர் நிலையை அடைய முடியாத சிரமத்தை அடைந்தது. நற் பொருளைக் கொண்ட 'கூத்து' என்ற சொல்லின் அடிப்படை யில் எழுந்த "கூத்தாடி" என்ற சொல் இழிந்த பொருளிலும் வழங்கபபட்டது. 'ஒருநாளும் இல்லாதவன் கூத்தாடப் போனான்' என்ற பழமொழியும் தோன்றத் தொடங்கியது.

பொதுமக்களிடம் இக்கலையின் மதிப்பும் நடிகர்களைப் பற்றிய மதிப்புக் குறைபாடும இருந்து வந்த வேளையில்தான் நீதிமன்றத்துறையில் பணிபுரிந்த பம்மல் சம்பந்த முதலியார் இக்கலைக்கோயிலுள் நுழைந்தார். அவர் நுழைவால் இழி நிலை மாறத் தொடங்கியது. நடிகர்கள் பொதுமக்கள் மத்தியில் மீண்டும் உயர்வாகக் கருதப்படலாயினர்.

இருநிலைகள்

தம் வாழ்நாளை நாடகக்கலைக்கு அர்ப்பணித்த அவ்வை சண்முகம் அவர்கள் தம் காலத்தில் நடிகர்களுக்கு முன்பிருந்த நிலையையும் பின்பிருந்த நிலையையும் கீழ்க்கண்ட வண்ணம் குறிப்பிடுகின்றார்.

"நான் நாடகத்துறையிலே இறங்கிய அந்நாளில் நாடகக் கலைஞர்கள் மிகவும் இழிவாகக் கருதப்பட்டு வந்தார்கள். கொலைகாரன், கொள்ளைக்காரன், முதலியவர்களைக் கண்டால் மக்கள் எப்படிப் பயந்து ஒதுங்கி வாழ்வார்களோ அதே நிலைதான் நாடகக்காரனுக்கும்இருந்து வந்தது. நாடகக் காரனுக்குக் குடியிருக்க வீடுகூடக் கொடுக்க மக்கள் பயந் தார்கள்.அந்நக ஊர்களில் மயானக் கரைக்கு அருகே பேய்கள் வசிக்கும்வீடென்று ஒதுக்கப்பட்ட வீடுகளில்தான் அந்தக் காலங்களில் நாங்கள் குடியிருக்க நேர்ந்தது.

இன்று நாடகக் கலைஞர்களைப் பாராட்டுகிறார்கள். சமுதாயத்தின் முக்கிய அங்கமாகக் கருதுகிறார்கள். நாடகக் கலை வளர்ச்சியால் நாடு வளர்ச்சி பெறுமென்று நம்புகிறார் கள். நாடக வளர்ச்சிக்காக அரசியலாரே சங்கம் அமைத்திருக் கிறார்கள். பட்டம் வழங்குகிறார்கள்; பரிசு கொடுக்கின் றார்கள் பாராட்டுகின்றார்கள். பல்கலைக் கழகத்திலே நாட கத்தைப பற்றிப் பேச நாடகக்காரனுக்கு அழைப்புவிடக் கூடிய அளவுக்கு நல்ல சூழ்நிலை ஏற்பட்டிருக்கிறது.

1. டி.கே. சண்முகம், நாடகக்கலை (1959) அ. ப. கழகம் பக். 3

அரசியல் செல்வாக்கு

இன்று நடிப்புத் துறையில் ஈடுபட்டவர்கள் முதல் அமைச்சர்களாகவும், மக்களவைகளில் உறுப்பினர்களாகவும் (கே. பி. சுந்தராம்பாள்எம்.எல்.சி., கே. ஆர். இராமசாமி எம்.எல்.சி,எஸ். எஸ் இராசேந்திரன் எம்.பி., டி.வி. நாராயண சாமி எம் எல்.சி) பொறுப் பேற்றுள்ளனர். சமுதாயத்தில் ஒதுக்கப்பட்ட இனமாக இருந்த ஒன்று, இக்காலத்தில் ஆளும் பொறுப்பினை ஏற்கும் இனமாக மாறியிருப்பது மிகப் பெரிய சாதனையாகும். இது நடிகர்களின் சமுதாய உணர்வினைக் காட்டுகின்றது.

நடிப்பும் சாதியும்

ஒரு காலத்தில் விசுவநாததாஸ் என்ற நடிகர், நாவிதராக இருந்த காரணத்தினால் நடிகைகள் சாதியின் காரணமாக அவரோடு சேர்ந்து நடிக்க மறுத்த வரலாற்றையும் இன்று எந்த நடிகையும் நடிகனும் எந்தச் சாதியைச் சேர்ந்தவர்களா யிருந்தாலும் அதனைப் பற்றி அக்கறை கொள்ளாது நடிப்புக் கலையையே முக்கியமாகக் கருதுவதையும் காண்கிறோம். ஒருகுறிப்பிட்ட கூட்டத்தார் இக்கலையை வளர்க்கும் நடிகர்களாக இருந்த வரலாறு மாறிக் காலப்போக்கில் எல்லா இனத்தார்களும் இக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டு நடிகர்களாகத் திகழ்ந்தனர்; திகழ்கின்றனர் பல்வேறு இனத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் இக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டார்கள் என்பதனைத் தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர், கே. எஸ். அனந்தநாராயண ஐயர், தோட்டி, எம்.எம். சீனுவாசலு நாயுடு, கே. டி. நடராஜபிள்ளை, எஸ். வி. வாசுதேவன் நாயர், பி.எம். காதர் பாட்சா, சங்கரலிங்கநாடார், எம்.எஸ். தாமோதரராவ், ஜ.சி. நம்மாழ்வார் ரெட்டி முதலிய நடிகர்கள் வாயிலாக நன்கறியலாம்.

பழைய நிலையும் புதிய போக்கும்

பதினெண்கீழ்க் கணக்கில் நாடகத்தைப் பற்றித் தாழ்வாகக் கூறும் பாடல் பின்வருமாறு.

"... ... ... நாடகம்
சேர்ந்தாற் பகைபழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
தீர்ந்தாற் பாற் றீரா வரும்"

(ஏலாதி 25)

நாடகம் நடக்கக்கூடிய இடத்திற்குப் பார்வையாளனாக ஒருவன் சென்றால் நான்கு தீமைகள் வரும் என்பது இதன் கருத்து. பகை, பழி, தீச்சொல், சாக்காடு என்பனவாம் அவை. இவ்வளவு தீங்குகள் வரும் எனில், அக்கூத்தை நிகழ்த்தியவர் நடமாடும் பொழுது எவ்வளவு தாழ்வாகக் கருதப்பட்டிருப்பார்? வீதியில் அவர்கள் நடமாடியிருக்க முடியுமா? நடிகர்களுக்கு முன்பிருந்த இங்குள்ள இழிநிலையும், இற்றை நூற்றாண்டில் அந்நிலைமாறி, அரசியல் முதல்வருக்குக் கூட இல்லாத புகழ்நிலையும் அமைந்திருப்பதை ஒப்பிட்டு நோக்கினால் நாடக வரலாற்றில் நடிகர்களின் வளர்ச்சி பெறப்படும்.

இன்று ஒருபுகழ் பெற்ற நடிகர் வீதியிலே வருகின்றார் என்றால் அவர் பெறக்கூடிய மரியாதையும் வரவேற்பும் அளவு கடந்திருப்பதைக் காணலாம். நடிப்புத்துறையில் நாற்பத்தெட்டு ஆண்டுகளாக இருந்து வருபவர் திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள். தம் வாழ்நாளில் நடிகனுக்குள்ள ஏற்றத்தாழ்வுகளையும்அனுபவத்தையும் அறிந்த அவர், நடிகர்கள் இன்று பெற்றுவரும் செல்வாக்கைக் கண்டு அது ஒரு 'விபரீதப் போக்கு' என்று கருதி மதுரைப் பல்கலைக் கழகச் சொற்பொழிவில் பின்வருமாறு கூறியிருப்பதும் ஈண்டுச் கருதத்தக்கது

"இன்று ஒரு நாடக நடிகரோ அல்லது சினிமா நட்சத்திரமோ ஒருவருக்கு நன்கு பரிச்சயமானவரென்றால் சமுதாயத்

தில் அவருக்கென்று ஒரு செல்வாக்கு இருக்கிறது. நட்சத்திரங்கள், சமுதாயத்தின் போக்கை நிர்ணயிக்கப்புகும் அரசியல் தலைவர்களுக்கும், இராஜதந்திரிகளுக்கும் ஈடாக மதிக்கப்படுகிறார்கள். இதுவும் ஒரு விபரீதப் போக்குதான்.

ஒரு நாட்டின் ஆதர்ச புருஷர்களாகக் கல்விமான்களும் இராஜதந்திரிகளும், வீரர்களும், இலக்கியம் படைப்போரும் விஞ்ஞானிகளும் கருதப்பட வேண்டும். இதற்கு மாறாக,, நடிப்புக் கலைஞர்களைத் தம் வாழ்க்கையின் முன்னோடிகளாக இலட்சியப் புருஷர்களாகக் கொள்ளும் இளைய சமுதாயத்தைப் பார்த்துப், பரிதாபப்படுவதா அல்லது பரிகசிப்பதா என்று எனக்குப் புரியவில்லை. கலைஞர்களுக்கு அவர்களுக்குரிய மரியாதையையும் சமுதாய அந்தஸ்தையும் தர வேண்டுமென்பதில் தவறில்லை. அது சரியானதொரு நோக்கே. ஆனால் அவர்களையே இலட்சியப் புருஷர்களாக ஏற்பதென்பது? ......

சிந்தனையாளர்களும் அறிவு ஜீவிகளும்இன்று சமுதாயத்தில் பின்னுக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள். சமுதாயம் நல்வாழ்வு பெற வேண்டுமானால், யார்யார் எந்த அளவுக்குக் கௌரவிக்கப்பட வேண்டுமோ அந்த அளவுக்கு தான் கௌரவிக்கப்பட வேண்டும்.

நடிப்பு ஒரு தொழில். ஒரு பேராசிரியருக்கோ ஒரு சிறந்த டாக்டருக்கோ, ஒரு பொறியியல் வல்லுநருக்கோ கிடைக்கக் கூடிய சமுதாய மரியாதை ஒரு நடிப்புக் கலைஞனுக்கும் கிடைத்தால் போதுமானது. இதற்கு மாறாகக் கலைஞனை ஒரு தெய்வத்தின் அவதாரமாகத் தலையில் வைத்துத் தாங்குவது ஆரோக்கியமான சிந்தனையின் விளைவு அல்ல. நம்நாட்டில் இந்த விபரீதப் போக்கு மாற வேண்டும்''.[1]

---

1. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம். நாடகக் கலையின் வரலாறு, 1975 மதுரைப்பல்கலைக் கழகம். பக். 129 30

''நடிப்புக் கலை'' கல்வி நிலைய பாடமாக மாறி, அவ்வழி வரும் நடிகர்கள் இக்கலையைப் பாதுகாக்கும் கூட்டத்தினராக மாறுவதே நிலையான பண்பாட்டை நடிகர்களிடம் தோற்று விக்கக் கூடும்.

ஒ. பெண்கள்

நாடகத்தில் பெண்கள் உறுப்பினர்களாக வருவது தவிர்க்க முடியாத ஒன்று. வாழ்க்கையில் பிரம்மச்சர்யத்தைக் கடைப் பிடிக்கலாம். ஆனால் இக்கலையை பிரம்மச்சர்ய நிலைக்கு இழுத்துச் செல்லக் கூடாது. இக்கலையோடு பெண்களுக்கு உள்ள தொடர்புகளை மூன்று வகைகளாகப் பிரிக்கலாம், அவை—

1) பெண்கள் வேடங்களை ஆண்கள் புனைதல்
2) பெண்வேடங்களைப் பெண்களே ஏற்று நடித்தல்.
3) நாடக நிர்வாகிகளாகப் பெண்கள் விளங்குதல்.

சங்க காலம் முதல் குறவஞ்சிக் காலம் வரை இக்கலையில் பெண்கள் பெரிதும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். பின்னால் அவர்கள் ஈடுபடமுடியாத ஒரு ''சூழ்நிலை'' உருவானது.தேவ தாசிகள் (அ) தேவர் அடியார் '' தா சி '' களாகவும் ''தேவடி யாள்'' என்ற சாதியாகவும் மக்களால் கருதப்பட்ட பிற்பாடு இக்கலையில் பங்குகொள்ளப் பெண்கள் அச்சப்பட்டனர். பழைய எல்லையில் மாதவி என்ற நாட்டிய நங்கையின் பெயரையும் ஏழிசை வல்லபி உய்ய வந்தாள், அழகிய யசோதை என்ற பெயர்களையும் நாம் காண்கிறோம். இப்படிப்பட்ட வரலாறு, 1885-ஆம் ஆண்டில் இல்லாமல் ''ஸ்திரிபார்ட்'' சின்னசாமா அய்யர் என்ற வேறுபாடு அடைவதையும் காண் கிறோம். எனவே இக்கலையில் பெண்கள் தைரியமாகப் புகுந்து பங்குகொள்ளாத பொழுது அவ்வேடங்களை ஆண்களே தாங்கி இருக்கின்றனர். அப்படி பெண் வேடங்கள் தாங்கிய நடிகர் களின் குறிப்பிடத் தகுந்தவர்கள் புதுவை சாமிநாத ஆச்சாரி,

வடிவேல் ஆச்சாரி, எம் எஸ். சாப்ஜான், கே.எஸ் அனந்தராம ஐயர், எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, பார்சிலேடி, எம்.ஜி. தேவராசு, நடராஜக் கவி; மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு முதலியோர் ஆவர்.

பெண்களே நடித்தல்

நாடகக் குழுக்களில் இப்படிப் பெண்களைச் சேர்த்துக் கொள்வது, மிகப் பெரியதொரு திருப்பம் என்பதனைத் தம் ஆய்வு நூல்களில் இரு பெரும் அறிஞர் பெருமக்கள், பின்கண்ட வண்ணம் குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

''இக்காலத்தில் இந்த நாடகசபைகளிலெல்லாம் நாடகப் பாத்திரங்கள் ஆண் மக்களாகவே யிருந்தார்கள். முதன்முதல் ஸ்திரிகள் நாடகசபையைச் சேர்ந்து ஆடியது பாலாமணி யெனும் பெண்பாலின் சபையிலேயே. அதற்குமுன் ஏகதேசமாக எப்பொழுதாவது டம்பாச்சாரி விலாசத்தின் மதனசுந்தரி வேஷம் மாத்திரம் பரத்தையர் போட்டதுண்டு''[1]

''பாலர் நாடக சபைகளில் பெண்களைச் சேர்ப்பது வழக்க மில்லை. ஆண்களே தான் பெண் வேடம் புனைந்து வந்தார் கள். பிரபலமாக எல்லா பாலர் நாடக சபைகளிலும் இதே வழக்கந்தான் இருந்து வந்தது. இதில் முதன்முதலாக மாறுதல் செய்து பெண்களையும் சேர்த்து நடிக்கச் செய்தது எங்கள் நாடக சபைதான் என்பதைப் பெருமையோடு சொல்லிக் கொள்வேன். அப்படி முதன்முதலாக எட்டு வயதுப் பருவத் திலேயே சேர்க்கப்பட்ட பெண்தான் எம்.எஸ். திரௌபதி''[2],

1 பம்மல் சம்பந்த முதலியார், நாடகத்தமிழ் (1962) பக். 83

2 டி.கே, சண்முகம், நாடகக்கலை (1959) அ.ப. கழகப் பக். 34-35

பெண் வேடத்தைப் பெண்களே ஏற்று நடித்த வரலாறும் உண்டு. இவர்களில் பலருடைய பெயர்கள் நமக்கு இன்று புதுமையாகத் தோன்றலாம். ஆனால் கௌரவப் பிரச்சினை யாகக் கருதப்பட்ட காலத்தில் இக்கலைக்கு அருந்தொண் டாற்றிய நாகரத்தினம்மாள். டி.ஆர். முத்துலட்சுமி, எஸ்,பி. கமலாம்பாள், எஸ்.ஆர். கமலம், டி.பி, ராஜலட்சுமி, டி.எம். கமலவேணி, கே பி. சுந்தராம்பாள் முதலியோர் பெரிதும் குறிப்பிடத் தகுந்தவர்கள். இவர்களில் சிலர் நாட கங்களில் ஆண்கள் வேடத்தையும் தாங்கி நடித்திருக்கின றனர். கே பி. சுந்தராம்பாள் ''நந்தனார்'' வேடமிட்டு நாடகமாடி யிருக்கிறார். அவரின் இசைமழைக்காக அவரை நந்தனராக ஒரு லட்சம் ரூபாய் கொடுத்து நடிக்கச் செய்து அஸன் தாஸ் டாக்கீசார் திரைப்படம் எடுத்தனர். அவ்வமயம் இவர் ஆண் வேடத்தில் நடிப்பதைக் கடுமையாக விமரிசித்து ந. ராகரத்தினம் என்பவர் தினமணியில் நீண்ட கட்டுரை வெளியிட்டார். பலமாதங்கள் பத்திரிக்கையில் கண்டனங்கள் தெரிவிக்கப்பட்டனவாம்.[1] கே.பி. சுந்தராம்பாளைப் போல மேலும் பலர் ஆண் வேடம் தாங்கி நடித்திருக்கின்றனர்.

பெண்கள் தலைமையில் குழுக்கள்

பெண்களே சில நாடக சபைகளையும் தலைமை தாங்கி நடத்தி யிருக்கின்றார்கள், அவர்களில் குறிப்பிடத் தகுந்தவர் கள் பாலாமணி, பாலாம்பாள், ராசாமணி, ராஜாம்பாள்

1. பொம்மை (மாத இதழ்) டிசம்பர், 1976 பக், 51-52

சாரதாம்பாள், அரங்கநாயகி, வி பி. ஜானகி முதலியோர். சோழர் காலத்தில் பெண்கள் தலைமையில் பெரிய கலைக்குழு இயங்கி வந்த செய்தியைக் கல்வெட்டுக்கள் வெளிப்படுத்து கின்றன. நம் காலத்தில் சென்னையில் நிருத்தியோதயா, அடையாறு கலாக்ஷேத்திரா முதலிய கலைக்குழுக்கள் பெண்கள் தலைமையில் இயங்கிவருகின்றன. இக்குழுக்களைப் போலத் தான் மேடைக்கலையை வளர்த்த இப்பெண் கலைஞரு மாவார்கள்.

முதல் பெண் நாடக ஆசிரியர்

மகாலிங்க பாரதியார் புதல்வி ஆதிலட்சுமிஅம்மாள் 1892 ஆம் ஆண்டு 'இரத்னாவதி' நாடக அலங்காரம் என்ற நாடகம் இயற்றியுள்ளார். இவர்தான் முதல் பெண் நாடக ஆசிரியர். இன்றும் பெண் நாடக ஆசிரியர்கள் விரல் விட்டு எண்ணக் கூடியவர்களாகவே இருக்கின்றனர்.

இன்று நடிப்புக் கலையில் ஈடுபடுவதனைப் பெண்கள் அவ்வளவு கௌரவக் குறைவாகக் கருதுவதில்லை, ஆற்றல் இல்லா விட்டாலும் அக்கலையைப் பற்றிய அசூயை இல்லாததால் ஆர்வம் உடையவர்களாகவே விளங்குகின்றனர். நாட்டிய நாடகங்கள், வானொலி, மேடை நாடகங்கள் இவைகளில் பெரும் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள், பெருந்தொழில் மேதைகளின் பெண்கள் பங்குகொண்டு நடித்து வருகின்றனர்.

டி.கே. சண்முகம் 'ஔவையார்' வேடம் புனைவது நடிப்புக் கலையின் உச்சம். ஆனால் பருவப் பெண்கள் வேடத்தைச் சரீரமும் சாரீரமும் பருத்த வாலிபர்கள் புனைவது நடிப்புக்கலையைச் சிதைக்கும் கொலை. இக்கொலை தொடர்ந்து கலையுலகில் நிகழாமல் இருக்கக் காரிகையர்கள் மேலும் முன்னுக்கு வருதல் வேண்டும்.

இன்றைய போக்கு

காலப்போக்கில் இன்றைக்கு எல்லாவகை நாடகக் குழுக்களிலும் பெண்கள் வேடத்தை ஆண்கள் போடுவது குறைந்து வருகின்றது. பெண்கள் வெட்கத்தால் முன்வராத போது ஆண்கள் அவ்வேடத்தைப் புனைகின்றனர். பெண்கள் வேடம் போட அல்லது பெண்களே நடிக்க இடர்ப்பாடு தோன்றும் போது கதாசிரியர்கள் பெண் பாத்திரங்கள் மிகுதியாக வராத வகையில் எழுதுகின்றனர்: உதாரணமாகக் கதாநாயகனுடைய தாயையோ, கதாநாயகியினுடைய தாயையோ அவர்கள் மேடைக்கு வருவதனைத் தவிர்த்தோ அல்லது அவர்களைக் கொன்றுவிட்டோ கதைகளை இன்று கதாசிரியர்கள் உருவாக்குகின்றார்கள்.

ஔ. பாத்திரங்கள்

இதுவரை பல நாடகஉறுப்புக்களின் பரிணாமங்கள் குறிக்கப்பெற்றன. இவ்வுறுப்புக்களில் சொல்லப்படாத உறுப்புக்கள் பல உள்ளன. நாடக மேடையினுடைய எல்லாக் கூறுகளுமே காலம், இடம், சூழல் முதலியவற்றிற்கேற்ப மாறியும் மறைந்தும் வருகின்றன என்பது மேடை அனுபவமுடையவர்கள் காணும் உண்மையாகும். உதாரணமாகக் கோமாளி என்ற பாத்திரமும் நகைச்சுவைக்காகத் தனியாக உருவாக்கப்பட்டது. காலப்போக்கில் நகைச்சுவைகளை எல்லா நாடக மாந்தர்களும் உண்டாக்குகின்ற வகையில் கோமாளி என்ற பாத்திரம் நீக்கப்பட்டது. கட்டியங்காரன் என்ற பாத்திரமும் நாடகக் கதைகளில் வரும் மாந்தர்களை அறிமுகப்படுத்துவதற்கும் அவர்தம் புகழ் பற்றியும், செயல் பற்றியும் விளக்குவதற்கும் வருவதே. இந்தப் பாத்திரத்தையும் தேவையற்றது எனக் கருதினர். நாடகம் பார்க்கும் பார்வையாளர்களே அல்லது படிக்கும் வாசகர்களே நாடகத்தினுடைய நுட்பத்தையும் நாடக உறுப்பினர்களைப் பற்றியும் மதிப்பீடு செய்துகொள்ளட்

டும் என்று இப்பாத்திரத்தைக் கைவிட்டு விட்டார்கள். இவ்விரண்டு பாத்திரங்களினுடைய மறைவினைப் பற்றி டாக்டர் மு.வ, அவர்கள் 'நாடகம்; என்ற கட்டுரையில் பின்வருமாறு கூறுவர்.

கோமாளி

''காணும் மக்கள் மகிழ்வதற்காகக் கோமாளி ஒருவன் நாடகத்தின் இடைபிடையே வருவது பழைய வழக்கம். அரசனுடைய அரண்மனையாயினும், புலவர்களின் அவைகளாயினும், கோயிலாயினும் சந்தையாயினும், எங்கும் அந்தக் கோமாளி வந்து பேசுவான், கதையில் விளங்காத பலவற்றை விளங்கச் செய்வதற்கு அந்தக் கோமாளியின் பேச்சு உதவியாக இருந்தது. இன்றைய நாடகங்களில் அப்படி ஒரு கோமாளி அடிக்கடி குறுக்கிடுவானானால் நாடகம் தரம் குறைந்தது எனப் பலராலும் பழிக்கப்படும்.

கட்டியங்காரன்

நாடக மேடையில் நடிக்க வருவோர் இன்னாரென்று மக்கள் உணரும் பொருட்டு, அவர் இன்னாரென்று ஒருவன் நின்று அறிமுகப்படுத்துவான். அவன் கட்டியங்காரன் எனப்படுவான். அவன் நாடகத்தின் இடையிடையே பலமுறை வந்து பேசுதல் வழக்கம். இக்காலத்தில் அப்படி நடுவன் வந்து பேசினால் மக்கள் நாடகத்தையே வெறுப்பார்கள்.''[1]

ஃ. நடிப்பு

நடிப்பு முறையில் கூட இன்று மாற்றம் ஏற்பட்டு வருகிறது. காலத்திற்கேற்ப எல்லா மேடை நுட்பங்களும் மாறு

1. மு. வரதராசன், இலக்கிய வரலாறு, பாரிநிலையம், சென்னை. பக். 80-91,

வது போல நடிப்பு முறையும் மாறி வருகிறது. பழங்காலத்தில் பாடல்கள் மிகுதியாக இருந்ததால் இசைஞானத்தில்தான் ஒரு நடிகன் தன்னுடைய ஆற்றலைச் செலுத்த வேண்டியிருந்ததே தவிர நடிப்பு ஆற்றலில் போதிய கவனம் செலுத்த முடியவில்லை. பாட்டு குறையக் குறைய வசனங்கள் இடம் பெறப் பெற நடிகன் நடிக்க வேண்டுமென்ற ஒரு கட்டாயச் சூழ்நிலை தோன்றத் தொடங்கியது. நாடக அரங்கமும் கண்ணைக் கவரும் வகையில் அமைப்புகளும் வளர்ச்சி அடைந்தவுடன் நடிகனும் அதற்கேற்ப நடிக்க வேண்டிய சூழ்நிலையும் ஏற்பட்டது. பார்வையாளரின் இரசனையும் நாடக அறிவில் மிகமிக, நடிகனின் நடிப்பை அவர்கள் விரும்ப ஆரம்பித்தனர். ஒரு நாடகத்தில் நடிப்பு முதன்மையடைய உரையாடல், பாடல் போன்ற நாடக உறுப்புகள் சிறிது செல்வாக்கினை இழந்தன. கோபத்தை உரையாடல் மூலம் வெளிப்படுத்தாமல் முக பாவத்தால் வெளிப்படுத்துதல், துக்கத்தை வார்த்தைகளில் கொட்டாமல் கண்களால் காட்டுதல், வசனங்களின்றி மேடையில் முன்னும் பின்னுமாக நடத்தல், ஆடும் நாற்காலியில் ஆடுதல் இத்தகைய நடிப்பு வகைகளெல்லாம் நாடகங்களில் சேர்ந்தன.

நாடகங்கள் சிலவற்றில் சிறந்த நடிகருக்குப் பரிசு கொடுத்தல் என்ற திட்டங்கூட நடிகர்களுக்கு நடிப்புத்தான் முதன்மையானது என்ற கருத்தில் தோன்றியதே ஆகும். பார்வையாளர்களும் ஒரு நாடகத்தில் ''இவர்கள் நன்றாக நடித்தார்கள்'', ''இவர்கள் நன்றாக நடிக்கவில்லை'' என்று திறனாய்வு செய்யும் வகைக்கு வளர்ந்தார்கள். ஹியூபெர்ட் (**Hubert**) என்ற நாடக அறிஞர், ஒரு நடிகனுக்கு நடிப்பாற்றல் வேண்டுமென்று சொன்னால் 18 வகையான குணங்களைப் பெற்றவனாக இருக்க வேண்டுமென்று வரன்முறை செய்துள்ளார். (பின்னிணைப்பு. 18).

க. பின்பாட்டும் 'தனிமொழியும்

பின்பாட்டு

திரைப்படங்களில் நாயகன் நாயகிகளின் வாயசைவுக்கு நடிகர் நடிக்கும் காட்சிகளைக் காண்கின்றோம். சாரீர சாகித்திய அறிவு உள்ளவர்கள் இயற்கையாகப் பாடு கின்றனர். ஆனால் அவ்வாற்றல் இல்லாதவர்களுக்கு இசை அறிவுடையவர்கள் மறைவாக இருந்து பாடுவர். பொதுவாக இதனைப் பின்பாட்டு என்பர். ஆனால் மேடைக் கலையில் பின்பாட்டு என்பது அவ்வகையைச் சேர்ந்ததன்று.

நடிப்பவர் ஒரு பாட்டைப் பாடுவார். அவரைத் தொடர்ந்து பலர் சேர்ந்து பாடுவர். இதனைக் கதைப்பாட்டு என்பர். சிலவேளைகளில் கதை தடம் புரண்டு, பாட்டு மேடையாக நாடகமேடை மாறிவிடும். தெருக்கூத்தில் ஆர்மோனிய வாத்தியக்காரர் இவ்வாறு பின்பாட்டில் வெற்றி பெற்றுப் பல பதக்கங்களைப் பெற்றிடுவார்.

பொதுவாக மேடைகளில் பாடல்கள் குறைந்து வரும் இக்காலத்தில் பின் பாட்டு ஒழிந்து விட்டது. கூத்து மேடை களில் சில இடங்களில் ஓரளவு இருந்து வருகிறது; காலப் போக்கில் இதுவும் மாறிவிடலாம்.

தனிமொழி

நாடகத்தில் **Soliloquy** என்பது குறிப்பிடத்தக்க வசன மாகும். ஷேக்ஸ்பியருடைய நாடகங்களில் செல்வாக்குப் பெற்ற இம்மொழி, பொதுவாக எல்லா நாட்டு நாடகங் களிலும் இருந்து வந்தது. மேடையில் பலர் இருக்கையில் ஒரு

நடிகன் தனியாக வந்துஉரத்திப் பேசுவது,படிக்கும் நாடகத்தில் பலர் உரையாடிக் கொண்டிருக்கும் பொழுது ஒரு பாத்திரம் மட்டும் உள்ளுக்குள் பேசிக் கொள்வது என்ற இலக்கணத்தைப் பெற்ற இம்மொழி இன்று மேடை நாடகங்களில் தவிர்க்கப் பட்டு வருவதனைக் காண்கின்றோம். நடிகனுடைய உணர்ச்சி களை வெளிப்படுத்த வேண்டி இருந்தால் அக்கருத்துக்களை நண்பன், பிச்சைக்காரன் முதலிய பார்த்திரங்களின் வழியாக வெளிப்படுத்தும் முறையைக் கையாண்டு வருகிறார்கள். அல்லது அவனது குரலையே எதிரொலிக்கச் செய்து அமைக் கின்றனர். செயற்கை முறைபோல இருந்த இந்த வசனமுறை இன்றைக்குக் கைவிடப்பட்டுவிட்டது. சிலர், படிக்கும் நாடகங்களில் பழைய வாசனை உடையவராய்ச் சலிப்புத் தட்டும் வகையில் எழுதுகின்றனர். உதாரணமாக அண்மையில் வெளிவந்த ''உப்பங்கழி'' என்ற நூலில் திருமேனி என்ற பாத்திரம் ''கடற்கரையில்'' என்ற நூலை வைத்துக்கொண்டு மணற்குன்று அருகில் உலவிய வண்ணம் ஏழு பக்கங்கள் கொண்ட உரையாடலை நிகழ்த்துகின்றது. இந்தக் காட்சியை நாம் மேடையிலே அமைக்கின்ற பொழுது நடிப்போடு வெளிப் படுத்தினால் அந்தத் தனிமொழிக் காட்சிக்கு மட்டும் சுமார் 25 மணித்துளிகள் பிடிக்கும். எவ்வளவு பெரிய ''நடிகச் செம்மல்'' நடித்தாலும் இந்தத் தனிமொழிக் காட்சியை இரசிகர்கள் அறவே வெறுப்பார்கள். மேடைக்கே இக்காலத்தில் தேவையற்ற ஒன்று இத்தனி வசனம் என்பதனைப் பொதுவாக எல்லா நாடக ஆசிரியர்களும் மேடைக் கலைஞர்களும் ஏற்றுக் கொள்கின்றனர்.

ங. நிர்வாகம்

நாடகத்திற்கு நடிகர்கள் எண்ணிக்கையாலும் மேடை நிர்மாண அமைப்பாலும் இன்று கவர்ச்சியாக ஒரு திருப்பம் ஏற்பட்டுள்ளது. கட்டுரையாளர் திரு. நவாப் ராஜமாணிக்கம் அவர்கள் வீட்டிற்குச் சென்ற பொழுது தம் கண்களால் அவர்

குழுவினரைப் படம் பிடித்து வைத்திருந்ததைக் கண்டார். அப்படத்தில் உள்ள நடிகர் கூட்டம் ஒரு பள்ளிக்கூடத்தின் ஆண்டு விழாவில் எடுக்கப்பட்டது போல இருந்தது. அவருடைய தோட்டத்தில் எண்ணற்ற கூடாரங்களில் காட்சிகளுக்கு ஏற்ப எழுதப்பட்ட திரைச் சீலைகளும், பல அரங்க அமைப்புகளும் கிடந்தன; போர் எல்லையில் காணப்படும் பல கூடாரங்கள் போல அவை விளங்கின. ஆனால் இன்றைக்கு இத்தகைய கடின முயற்சியை யாரும் பின்பற்ற அச்சப்படுகின்றனர். இன்று நம்மிடையே உள்ள நடிகர் திரு. மனோகர் இம்முயற்சியில் வேட்கையுடையவர். அவர் மலேசியாவிற்கு நாடகங்கள் போடச் செல்வதைப் பற்றி அண்மையில் வந்த செய்தி இதனைக் காட்டும்.

''நடிகர் மனோகர் தன் நாடகக் குழுவினருடன் மலாயா போகிறார். அங்கு 3 மாதங்கள் தங்கி இருந்து நாடகங்கள் தொடங்குவார். சினிமா நடிகர் மனோகர் ''டிராமாஸ்கோப்'' என்னும் அகலச் சீன் செட்டுகளுடனும், மாயாஜாலக் காட்சிகளுடனும் சென்னையிலும் தமிழ் நாட்டின் முக்கிய நகரங்களிலும் நாடகம் நடத்திப் புகழ் பெற்றவர். இவருடைய நாடகங்களான ''இலங்கேசுவரன்''', 'சுக்ராச்சாரியார்'' (முதல் பாகம் — இரண்டாம் பாகம்) ''சூரபத்மன்'', ''சிசுபாலன்'' ஆகியவை மிகவும் பிரபலமானவை. சமீபத்தில் தன்னுடைய நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் குழுவினருடன் பம்பாயில் ஒருமாதம் நாடகங்கள் நடத்திவிட்டுச் சென்னை திரும்பியுள்ளார்.

மலாயாவில் வந்து நாடகங்கள் நடத்தும்படி மனோகரனுக்கு அழைப்பு வந்தது. அதை அவர் ஏற்றுக்கொண்டார். அதன்படி மலாயா, சிங்கப்பூரில் அவர் 3 மாதங்கள் சுற்றுப் பயணம் செய்து 60-க்கு மேற்பட்ட நாட்கள் நாடகங்கள் நடத்துவார். இதற்காக இந்த மாதம் (டிசம்பர்) 16ஆம் தேதி கப்பல் மூலம் மனோகர் மலாயா செல்கிறார். மனைவி சீதாலட்சுமியையும் தன்னுடன் அழைத்துச் செல்கிறார்.

மனோகரனுடன் அவர் நாடகக் குழுவைச் சேர்ந்த நடிகர்--நடிகையர்கள்,தொழில் நுட்பக் கலைஞர்கள் மொத்தம் 58 பேர் அந்தக் கப்பலில் போகிறார்கள். 30 லாரிகள் நிறையக் கொள்ளும் நாடக சீன்களும் சாமான்களும் கப்பல் மூலம் அனுப்பப்படுகின்றன.[1] இச்செய்தியின் அடிப்படையில் அவரது நாடக நிர்வாகம் எவ்வளவு கடினமானது என்பது விளங்கும்.

இச்சிரமத்தை 'எல்லோரும் சந்திப்பதில்லை. அவர்கள் நடிகர்களின் எண்ணிக்கையைக் குறைத்தல், மேடை நிர்மாண அமைப்பின்செலவினைக் குறைத்தல் முதலியவற்றால் சரிக்கட்டு கின்றனர் என்று சுருக்கமாகக் கூறி விடலாம். சரித்திர புராண நாடகங்கள் நடத்துவதனைத் தவிர்த்துச் சமூக நாடகங்களை அரங்கேற்றி அதன் மூலம் திருப்தி அடைகின்றனர். உதாரண மாகத் திரு. சிவாஜி கணேசன் அவர்கள் திரு அகிலன் அவர் களின் ' வேங்கையின் மைந்தன்'' என்ற சரித்திர நாடகத்திற்குப் பிறகு ஒரு சரித்திர நாடகத்தை அரங்கேற்ற நினைத்தார். நடத்திய சரித்திர நாடகத்தால் பட்ட சிரமத்தில் அவர் ''வியட் நாம் வீடு'' நாடகத்தை அரங்கேற்றினார். நாடக வகைகளில் சரித்திர புராண நாடகங்கள் தோன்றாமைக்கு அடிப்படை யான காரணம் இதுதான். உதாரணத்திற்குத் திரு. மனோகர் அவர்களின் ''சாணக்கிய சபதம்'' என்ற புராண நாடகத் தின் நடிகர்கள் பட்டியலும், பிற நிர்வாக அமைப்புக் குழுவின் விவரமும் தரப்பட்டுள்ளன. அதேபோல் ஐ.என்.ஏ. தியேட் டரின் ''வழி நடுவில்'' என்ற நாடக நடிகர்களின் விவரமும் நிர்வாக அமைப்புக் குழுவின் விவரமும் தரப்பட்டுள்ளன.

---

1. தினத்தந்தி, கடலூர் பதிப்பு 8—12—76 பக், 6

நடிகர் பெயர்	பாத்திரப் பெயர்
மனோகர்	சாணக்கியன்
எஸ்.வி. இராமதாஸ்	சந்திரகுப்தன்
வி.எஸ். கோபால்	போரஸ்
ஆர் கே. சிதன்	மலயகேது
பீஸி சிவம்	ராக்ஷசன்
சக்தி சுகுமாரன்	செலுகாஸ்
ஏ.வி.எம். சுந்தரம்	ஆண்டியோகஸ்
வி.ஆர். நாராயணசாமி	தனந்தன், தாரவர்மன்
வேலுசாமி	காந்தார இளவரசன்
கே. செகதீசன்	கிழவன்
வசந்தகுமார்	மகேந்திரன்
எஸ். முத்து	ஜீவசித்தி
எம். நாராயணன்	விராடன்
சங்கர் ஜெய் சோமு	சித்தார்த்தன், உஷாவின் தகப்பன்
தியாகராஜன்	டிரம்மர்
கே.எஸ். நாராயணன்	தூதர்
எஸ்.ஜி. தேவராஜன்	சிப்பாய்
முரளி	சுபானு
மாஸ்டர் சி. ராசேந்திரன்	ராஜநந்தன்
வி. மாணிக்கம்	வெட்டியான், ரோமானிய சிப்பாய்
ருத்ரபதி	ரோமானிய சிப்பாய்
பிரேமா	ரோஷனு

கே.ஜி. சாந்தி	மாலா
என். ஜெயா	உஷா
காந்திமதி·	குமாரதேவி
ராஜம்	நர்த்தனி
கதை, வசனம்	மதுரை திருமாறன்
	புலவர் அப்துர் கரீம்
சிரிப்பு வசனம்	சங்கர் ஜெய் சோமு

நிர்வாகக் குழு விவரம்

இசைக்குழு

பி.வி. மாணிக்கம்	:	ஆர்மோனியம்
எஸ்.பி. சக்திவேல்	:	தபேலா
எஸ். சையது அலி	:	கிளாரினெட்
சி. சிகாமணி	:	மாண்டோலின்
பி. கணேசன்	:	தாள வாத்தியம்

கலை

ஜி. தர்மராஜ்

மேடை நிர்வாகம்

எஸ்.ஏ. சிவராமன்

காட்சி அமைப்பு

அம்பி அய்யர், ஏ, சுப்பிரமணியம், ரவீந்திரன், ரத்னம், மாரியப்பன், ராஜமாணிக்கம், பழனி, முருகன்

ஒலி-ஒளி

ஏ,ஆர், சிங்காரம், ஸ்ரீசத்யசாயி எலக்ட்ரிகல்ஸ்

ஒப்பனை

கண்ணன், எஸ்,ஜி, தேவராசன், கதிர்வேலன், கே. மோஹன்ராவ், கிருஷ்ணன்

உடை

எம். குருசாமி, பி.வி. மாணிக்கவேலு

புகைப்படம்

ஆர்.பி. சாரதி

நிர்வாகம்

ஜி. விஸ்வநாதன்

உரிமை

இலங்கேஸ்வரன் ஆர்.எஸ். மனோகர்

ஐ என். ஏ. தியேட்டர் நடிகர்கள் நிர்வாகக் குழு விவரம்

நடிகர்கள்

வி.எஸ். ராகவன், வாதிராஜ், மாலி, சீனிவாசன், எ.ஸி. சக்ரவர்த்தி, ஸி.என். ஷண்முகம், டி,என்,ஸி, விஜய ராகவன், கே. நடராஜ், ரேவதி, எம்.எஸ்.எஸ். பாக்கியம், கௌசல்யா.

கதை வசனம்

ஆர். சீனிவாஸன் (ரஸவாதி)

சங்கீதம்

ஆர்.கே. சேகர்

கலை, செட் அமைப்பு

ரங்கண்ணா

டைரக்ஷன்

வி.எஸ். ராகவன்

இவ் ஒப்பீடுகள் நாடகங்கள் உருவாவதில்உள்ள் வகைகளைத் தெளிவாகக் காட்டும்,

வரலாற்று நாடகங்களில் நிர்வாகச் செலவும் நடிகர் எண்ணிக்கையும் பெருகியதால் மனோகர், சேவா ஸ்டேஜ்

(முன்பு டி,கே.எஸ். குழுவினர்) இவ்விரு குழுவினரைத் தவிர வேறு யாரும் வரலாற்று நாடகங்களை அரங்கேற்ற முன்வர வில்லை. நடிகர் அசோகன் குழுவினர் 'கலிங்க வெற்றி, என்ற மேடை நாடகம் ஒன்று நடத்தி வந்தனர்.

சமூகக் கதைகள் ஒரு சிறு பங்களாவில் அல்லது ஒரு வீட்டில் நடப்பது போல எழுதுகின்றனர். ஏழு பேர்கள் அல்லது பத்துப் பேர்களுக்கு மிகாமல் பாத்திரங்களைப் படைக் கின்றனர். இப்போக்கு சென்னையில் மிக வேகமாகப் பரவி வருகின்றது,

முன் எல்லையில் புராண, இதிகாச வரலாற்று நாடகங் களையும், நடிகர்களின் பெருங்கூட்டத்தையும் பல்வேறு நாடகக் குழுவினர் வழி அறியும் நமக்கு இன்றைய நாடக மேடை சிறு எண்ணிக்கை கொண்ட நடிகர்களையும், ஒரு துறை நாடகங் களையும் கொண்டதாக இருப்பதனைக் காணும் பொழுது இதனை வளர்ச்சியாகக் கொள்ளக்கூடாது என்ற கவலையே பிறக்கிறது.

ச. பார்வையாளர்கள்

மேடை நாடக உறுப்புகள் பலவற்றின் பரிணாமத்தில் மேடை நாடகங்களின் முக்கிய உறுப்பான பார்வையாளர்களை அறிதல், வேண்டிய ஒன்றாகும். மேடைக்கலையைக் கண்டு வரும் பார்வையாளர்களின் மனப்போக்கு அல்லது இரசனை மாற்றமடைந்தே வந்திருக்கின்றது. காலப் போக்கில் நாடகங் களின் கதை கருக்கள், அரங்க அமைப்புகள், நடிப்புக்கள் முதலியன மாறுவதற்குப் பார்வையாளர்களும் ஒரு காரணம் ஆவார்கள். விடியவிடியக் கூத்துப் பார்க்க விரும்பிய பார்வை யாளர், நாகரீகம் அல்லது வேலைத் தொல்லை இவற்றின் காரணமாக மூன்று மணி நேரத்திற்குரிய நாடகங்களை விரும் பலானார்கள். புராண இதிகாசக் கதைகளையே பார்த்துப் பார்த்து அலுத்துப் போன பார்வையாளர்கள் சமூகப் பொரு ளாதார பிரச்சனையைக் கொண்ட சமூக நாடகங்கள் அல்லது

புரட்சிக் கருத்துக்களைச் கொண்ட புரட்சி நாடகங்கள் இவற்றை விரும்பினார்கள். பகல் முழுதும் வேலைகளால் தொல்லையடைந்து ஓய்வெடுக்கும் மாலை நேரத்தில் கனமான கருப்பொருளைக் கொண்ட நாடகங்களை விரும்பாமல் வயிறு குலுங்கச் சிரிக்க வைக்கும் நகைச்சுவை நாடகங்களை விரும்பினார்கள். அர்த்தமுள்ள நகைச்சுவைகளைக் கொண்ட கலைவாணர் என்.எஸ். கேயின் நாடகங்கள்; பொருத்தமற்ற நகைச்சுவைகளைக் கொண்ட 'சோவின்' நாடகங்கள் போன்றவை வளர்ச்சி அடைந்ததற்குக் காரணம் பார்வையாளர்களுடைய இரசனையே. பார்வையாளர்கள் ஒரு நாடகத்தின் திறனாய்வாளர்கள் மட்டுமல்லர், அவர்கள் கலைவாணர்களும் கூட. பொதுவாக நாடக மேடையின் சில உறுப்புக்கள் கன்னையா நாயுடு, கோவிந்தசாமி ராவ், பல்லாரி கிருட்டிணமாச்சார்லு முதலியவர்களால் மாற்றம் பெற்றன என்றாலும் அரங்கம், இடம், நேரம், காட்சியமைப்பு, ஒளி, ஒப்பனை, கரு, வசனம், பாடல், நடிகர்கள், பெண்கள், பாத்திரங்கள், நடிப்பு, பின்பாட்டு, தனிமொழி, நிர்வாகம், பார்வையாளர்கள் முதலிய பல உறுப்புக்களும் பல காலங்களில் மாறுபாடு அடைந்து வளர்ந்து வந்திருக்கின்றன, மக்களின் வாழ்வுடன் ஒன்றிய கலையாக நாடகக் கலை இருந்ததால், மக்களின் சமூகப் பொருளாதார அரசியல் மாற்றங்களுக்கேற்ப இக்கலையும் மாற்றம் பெற்றுள்ளது.

5. நாடகத்துறைப் புதுமையாளர்கள்

நாடகக் கலையை நாளும் வளர்த்துப் புதுமை புகுத்திய பெருமக்கள் பலர். அவர்கள் நாடகக் கலை வரலாற்றில் அழியாத இடம் பெற்றவர்களாவர். இவர்களால் நாடகக் கலை மாபெரும் மாற்றம் பெற்றுப் பரிணாம வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது. இவர்களைப் பற்றிய செய்திகள் தமிழுலகம் அறியத் தக்கன.

நாடகக் கலையுலகில் புதுமையைப் புகுத்தியவர்களில்

1. பரிதிமாற் கலைஞர்
2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
3. நவாப் ராஜகோபாலசாமி ராவ்
4. தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர்
5. விசுவநாத தாஸ்
6. எம். கந்தசாமி முதலியார்
7. சி. கன்னையா நாயுடு
8. எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா
9. பம்பல் சம்பந்த முதலியார்
10. என்.எஸ். கிருஷ்ணன்
11. சி.என். அண்ணாதுரை
12. டி.கே. சண்முகம்
13. நவாப் இராசமாணிக்கம்
14. எம்.ஆர். இராதா
15. வைரம் அருணாசலம் செட்டியார்

என்னும் பதினைவரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களால் நாடகத்துறை பெற்ற ஏற்றங்கள், மாற்றங்கள் பல. அவை இங்கு சுட்டப்படுகின்றன.

1 பரிதிமாற்கலைஞர்

வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரி என்ற பெயர் கொண்ட இந்நாடகப் பெரியார் வாழ்ந்த காலம் முப்பத்து இரண்டு ஆண்டுகளே. ஆனால் அவ்வெல்லையில் ஆற்றிய நாடகப்பணி நிலையாக அமைந்துள்ளது. சங்கரரும் மணிவாசகரும் வாழ்ந்த வயதே வாழ்ந்த இக்கலைஞர் ''செத்தாலும் எந்தன் சாம்பல் தமிழ் மணந்து வேக வேண்டும்'' என்று ஒரு கவிஞன் பாடியது போலச் செத்தாலும் என் ''தன் சாம்பல் நாடகத்தமிழ் வீச வேண்டும்'' என்று வாழ்ந்து காட்டியவர்.

தொழில் முறையில் இக்கலையின் தொடர்பற்ற இவர் தமிழுக்கு நாடக இலக்கியம் நிறைய வேண்டும் என்ற வேட்கையால் இக்கலைக்கு அடிமையான தமிழரானவர். சென்னை கிறிஸ்துவக் கல்லூரியில் தலைமைத் தமிழாசிரியரான இவர் நாடக ஆசிரியர், நடிகர், முழு இலக்கணம் வகுத்த முதல்வர் என விளங்குகின்றார்.

தமிழுக்காகத் தமது வாழ்நாளையே தியாகம் செய்தவர் பரிதிமாற் கலைஞர். தாய்மொழியில் நாடக நூல்கள் இல்லையே என்ற குறையை நீக்குவதற்காக நள்ளிரவிலும் கண் விழித்து வெளியில் பணியில் உட்கார்ந்து எழுதுவது இவர் பழக்கம். இதனால் இவர் உடல்நலம் இளமையிலேயே சீர்கெட்டது. அதனையும் பொருட்படுத்தாமல் தமிழ்அன்னையை அணி செய்வதையே கருத்தாகக் கொண்ட இவர் இளமையிலேயே பாரதியார் போல் காலமானார்.

முதல் நாடகமும் ரூபாவதி

உரைநடையில் நாடகங்கள் இல்லையே என்ற குறையை நீக்குவதற்காக ''ரூபாவதி'' அல்லது 'காணாமல் போன மகள்,

என்ற நாடகத்தை இயற்றினார். இந்த நாடகம் 1805-ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு 15-இல் சென்னை வித்தியாபிமான சங்கத்தாரால் அரங்கேற்றப்பட்டது. இதில் நூலாசிரியரே ரூபாவதி வேடம் பூண்டு திறம்பட நடித்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

முழுநாடக இலக்கண நூல்

பண்டை நாடக இலக்கண நூல்களான பரதம், முறுவல், குணநூல், செயிற்றியம் முதலானவை இறந்துபட்டமையால் அத்தகையதோர் தமிழ்நூல் தமிழுக்கு இக்காலத்தில் வேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு இவர் நாடகவியல் என்ற நாடக இலக்கண நூல் இயற்றினார். இது தமிழ், ஆங்கில, வட மொழி நூல்களில் உள்ள நாடக இலக்கணங்களையெல்லாம் தொகுத்து 1897-இல் இயற்றப்பட்டது. இந்நூலை நாடகத்திற்கு நம் நூற்றாண்டில் கிடைத்த 'தொல்காப்பியம்' எனலாம். இந்நூலினைப் பற்றிய விரிவான செய்திகள் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளன.

இரண்டாவது நாடகம்

1898 ஆம் ஆண்டில் பரிதிமாற் கலைஞர் இயற்றிய இரண்டாவது நாடகம் 'கலாவதி'. ஆசிரியர் தாம் இயற்றிய 'நாடக இயல் என்றும் நாடக இலக்கண நூலுக்கு முழுதும் ஒத்தியங்கத்தக்க இலக்கிய நாடகமாக இந்நூலை எழுதியதாக இதன் முன்னுரையில் குறிப்பிட்டிருக்கின்றார். இந்நாடகம், சேதுபதி அரசர் சபையில் அரங்கேற்றப்பட்டதோடு அவருக்கே உரிமையும் செய்யப்பட்டது. இது, ஆசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள் தாமியற்றிய 'மனோன்மணியம்' நாடகத்தைத் தமது ஆசிரியரும் கல்லூரித் தலைவருமான ''ஹார்வா'' துரைக்கு உரிமை செய்தமையை நினைவூட்டுகிறது.

மூன்றாவது நாடகம்

பரிதிமாற் கலைஞர் எழுதியுள்ள 'மானவிஜயம்' என்ற (மூன்றாவது) நாடக நூல், 1902ஆம் ஆண்டு அச்சிடப்பட்டது. இது முழுவதும் செய்யுளால் இயன்ற ஓர் துன்பியல் நாடகம். அங்கம் என்னும் வகையைச் சேர்ந்தது. செய்யுளால் இயற்றப் பட்டதாயினும் பாத்திரங்களின் ஏற்றத்தாழ்விற்கு ஏற்பச் சொல் விகற்பங்களும், நடைவேறுபாடுகளும் அமையப் பெற்றது. துன்பியல் முடிவைக் கொண்ட நாடகம் தமிழில் இல்லை என்பதைப் போக்க எழுந்த நாடகம் இதுவே எனலாம்.

இந்நாடகங்களின்றிச் சூர்ப்பனகை, முத்திரா ராக்ஷஸம், இழிசனர் வழக்குரை வரையறை முதலிய நாடகங்களும் இவரால் எழுதப்பட்டன.

மாணவர்களும் நாடக ஆசிரியர்களும்

காளிதாசன், பவபூதி, ஷேக்ஸ்பியர், இப்சன், மோலியர்-முதலான நாடக ஆசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்கள் போலத் தமிழில் நாடகங்கள் இல்லை என்ற குறை உணர்ந்தவராக இவர் விளங்கியிருக்கிறார். அவ்வெண்ணத்தால் மலர்ந்த முதல் நாடகமே ''ரூபாவதி''. இந்நூல் இயற்றியதும் தமிழ் நாடகம் எழுத வேண்டும் என்றால் வழிப்படுத்தும் ஓர் இலக்கண நூல் இல்லையே என்று கருதி நாடக இயல் எழுதி யிருக்கிறார். தம்முடைய மாணவர்களான ந. பலராமஐயர் சலசலோசனச் செட்டியார், சருக்கை ராமசாமி ஐயங்கார், பிராணதார்த்தி ஹரசிவனார், சருக்கை சுந்தராச்சாரியார், கு. ரா. சீநிவாச ஐயங்கார், டி. ஏ. சீநிவாச ஐயங்கார் ஆகியோர்களையும் நாடக இலக்கியங்கள் படைக்கஉருவாக்கிய

பெருமை இவருக்குண்டு. இவர்கள் அனைவரும் பல அயன் மொழி நாடகங்களைத் தமிழில் தந்துள்ளனர்[1].

இன்று பல்கலைக்கழகங்களில் ''நாடகம்'' என்ற பிரிவு பாடமாக உள்ளது. இத்திட்டத்திற்கு ஏற்ப, நாடக நூல் எழுதினால் பாட நூலாக வைக்க வாய்ப்புண்டு என்று கருதி நாடக நூல்கள் வலிய எழுதும் ஆசிரியர்களைக் காண்கிறோம். ஆனால் பரிதிமாற் கலைஞர் தமிழ் நாடக நூல்கள் இல்லையே என்ற வரலாறு அறிந்து நாடக ஆசிரியராக வாழ்ந்து காட்டினார். நாடக இலக்கியம் வளரவும், வளர்க்கவும் எண்ணுவார்களுக்குப் பரிதிமாற் கலைஞர் ஓர் முன்னோடி. நாடகவானில் என்றும் அவர் பரிதி. இவர் பெருமையைக் கவிஞர் எஸ். சுந்தரம் பின்வருமாறு பாடுகிறார்.

''நாடகங்கள் எழுதியதில் நடித்ததோடு
நல்லதொரு இலக்கண நூல் செய்த மேலோன்
கூடல்நகர் தமிழ்ச்சங்கம் கண்ட நாளில்
குலவு தமிழ் மேவபணி கொண்ட நூலோன்
பரிதிமாற் கலைஞனெனும் மதுரை ஆசான்
பரிவுடனே அந்நாளில் பயில்வோர் உள்ளம்
உருகுமொகு உணர்ச்சியொடு தமிழ்வளர்த்தான்
உயர்ந்தமனச் செம்மல்புகழ் ஓங்கி வாழ்க

நாடகவியல்

பரதம், அகத்தியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் முதலான நாடக இலக்கண நூல்கள் மறைந்து விட்டன என்பதனைச் சிலப்பதிகார உரைகள் காட்டுகின்றன.

---

1. ந. சுப்பிரமணியம், வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் (1950) வி சூ. சுவாமிநாதன் மதுரை பக். 120-29

இவைகளின் மறைவினால் முத்தமிழுள் ஒன்றான நாடகத் தமிழுக்கு இலக்கண நூலே இல்லை என்ற குறை ஏற்பட லாயிற்று. இதனையறிந்த பரிதிமாற் கலைஞரால் இயற்றப் பெற்ற நாடக இலக்கணவியலே நாடகவியல். நாடக இலக் கணங்களை நூற்பாவில் கூறும் பெருமை பெற்றது இந்நூல்.

நூலின் தோற்றமும் பதிப்பும்

வி. கோ. சூ. அவர்கள், சென்னைக் கிறிஸ்தவக் கல்லூரி யில் தலைமைத் தமிழ்ப் பண்டிதராகப் பணியாற்றியவர். அப்போது தம்மிடம் பயின்ற மாணவர்களுக்கு நாடகத் தமிழ் பற்றி அறிவுறுத்தற்காக நாடகவியலை எழுதி 1897இல் வெளி யிட்டார். அப்போது இந்நூல் எழுபது சூத்திரங்களைக் கொண்டது. இவ்வளவினதாய இந்நூல், முற்றிலக்கணமாக இல்லாமையால், ஏனைய நாடக இலக்கணங்களையும் சேர்த்து இருநூற்றெழுபத்திரண்டு சூத்திரங்களாக 1901இல் இதனை அச்சிட்டுவெளிப்படுத்தினார். இந்நூலின் சிறப்பறிந்த சென்னைப் பல்கலைக் கழகப் பாட நூற் குழுவினர் 1903ஆம் ஆண்டு பி. ஏ. தேர்வுக்கு இதனைப் பாடமாக வைத்தனர். பாடமாக வைத்தமையால், இந்நூல் இலக்கணமாக இருத்தல் கருதி இந்நூலாசிரியரின் மாணவரான ந. பலராம ஐயர் முதலிரண்டு இயல்களுக்கு உரை எழுதி வெளியிட்டார். பின்னிரண்டு இயல்களுக்குப் பல காரணங்களால் உரை எழுத வில்லை பலராம ஐயர் எழுதிய முதலிரண்டு இயல்களுக்கு உரையுடன் கூடிய நூல் எவ்வாண்டு அச்சாயிற்று எனத் தெரியவில்லை. பின் நூலாசிரியரின் மகனார் சுவாமிநாதன் அவர்களின் வேண்டுகோளால் நூல் முழுமைக்கும் பலராம ஐயர் உரையெழுதி 1934இல் வெளியிட்டார். எனவே, இந்நூல் தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலம் முதலியன போல நாடகத் தமிழுக்கு மூலமும் உரையும் கொண்ட சிறந்த இலக்கண நூல் எனலாம்.

நூலின் அமைப்பு

இந்நூல் பாயிரம், நூல் என்னும் முன்னமைப்புக்களை நூலின் தொடக்கத்தில் கொண்டது. பாயிரம் 9 நூற்பாக்களையும், நூல் ஒரு நூற்பாவினையும் உடையன. இவற்றின் பின், நூல் நான்கு அமைப்புக்களால் விரிவுபெற்றுள்ளது. அவை, பொதுவியல்பு, சிறப்பியல்பு உறுப்பியல்பு, நடிப்பியல்பு என்பன. இயல்பு என்பதனைக் காட்டிலும் ''இயல்'' என்று சேர்த்துப் பொதுவியல், சிறப்பியல் என்றாற்போலக் கூறியிருந்தால் இந்நாடக இலக்கண நூல், இலக்கண நூலே என்னும் கருத்து மிகுதியும் வலிவு பெற்றிருக்கும். ஆனால் ஆசிரியர் எக்காரணம் பற்றியோ இயல் எனச் சேர்க்காமல் இயல்பு எனச் சேர்த்துள்ளார்.

பொதுவியல்பு

இப்பகுப்பு 107-நூற்பாக்கள் கொண்டது. இப்பகுதியில் கதை, நாற்பொருள், சந்தி, சுவை, பொருத்தம், நடை, கவிகூற்று, பாத்திரம், கதாந்தம் ஆகிய ஒன்பது செய்திகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இவை, நாடகங்கள் பற்றிய பொது விலக்கணமாதலின் பொதுவியல்பு எனப்பெயர் பெற்றன. நாடகவியலைப் படிக்கும் போது தொல்காப்பியம் போன்ற பழம் பெரும் இலக்கண நூல்களின் வடிவமும் போக்குமே நம்முன் நிற்கின்றன. இந்நூலாசிரியர், தமிழ், வடமொழி ஆங்கிலம் என்னும் மும்மொழி நூல்களில் அமைந்த கருத்துக்களைத் தழுவி இந்நூல் செய்தார் ஆதலின் அக்கருத்துக்கள் இந்நூலில் இடம் பெறுதலைத் தவிர்க்க இயலவில்லை. சான்றாகச் சுவைகள் பற்றிக் கூறும்போதும்,

''மனனிகழ் பெற்றி வெளியிற் றோன்றுமாறு
இயலும் சுவையஃது உவமை பெருமிதம்
நகைசமம் வெகுளி வியப்பிழிப் பவலம்
அச்சம் என்மனார் ஆரியப் புலவோர்'' (நாடக. 39)

என்பர். இங்கே சமநிலை ஒன்று கூட்டிச் சுவை ஒன்பது என்று கூறியுள்ளார். தொல்காப்பியரோ சமநிலையை நீக்கிச் சுவை எட்டு என்னும் கருத்தினர். ஆதலால் வி. கோ. சூ. அவர்கள் சுவை ஒன்பது என்று கூறும்போது ''என்மனார் ஆரியப்புலவோர்'' என்று மூலம் காட்டுகிறார். ஆயினும் சுவைகளை விரிக்கும்போது தொல்காப்பிய மணமே கமழ் கின்றது.

''புலனே செல்வம் புணர்விளை யாட்டே
இளமை வனப்பிவை களனாக் காமுறும்
தலைவனும் தலைவியும் நலப்பட் டின்புறல்
உவகைச் சுவையென் றுரைத்தனர் உயர்ந்தோர்''

(நாடக. 40)

உவகைச் சுவை பற்றிய இவ்விளக்கத்தைப் படிக்கும்போது, தொல்காப்பியர் யாத்த

''செல்வம் புலனேபுணர்வு விளையாட்டென்று
அல்லல் நீத்த உவகை நான்கே''

(தொல். மெய்-255)

என்னும் நூற்பா நினைவிற்கு வருதல் இயல்பு.

கதையின் முடிவு கொண்டு நாடகத்தினை இன்பியல், துன்பியல் எனப் பகுப்பர் மேனாட்டார். இப்பகுப்பினைக் ''கதாந்தம்'' எனக் குறிப்பர். கதையின் அந்தம் என்பது இதன் பொருளாம். அவ்வாறு பிரிக்கும்போது இன்பியல் துன்பியல் எனப் பிரிக்காமல் நற்பொருளிறுதி, தீப்பொருளிறுதி என்று பெயர் சூட்டுவர் வி. கோ. சூ.

''அடுத்துரை கதையி னீறே கதாந்தம்'' (நாடக. 109)

''நற்பொரு ளிறுதி தீப்பொரு ளிறுதியென்
றிருவகைத் தாமென் றியம்பினர் மேலோர்''
(நாடக. 110)

''நாடகத் தலைவ னன்மணம் புணர்தலு
மாடக மணிமுடி யணிதலு மின்னன
பிறவு மாமிவை திறமுற முடிவது
நற்பொரு ளிறுதியா நயந்தனர் புலவர்''
(நாடக, 111)

''தீப்பொரு ளிறுதி செப்புங் காலை
நாடகத் தலைவ னவிலருந் தீமை
யடைத லன்றி யாருயி ரிழத்தலு
மறைவதென் றுரைத்தன ராங்கில மொழியோர்''
(நாடக. 112)

என்னும் நூற்பாக்களை நோக்கினால், இவைகள் ஆங்கிலச் சார்புக் கருத்தின என்பது போதரும்.

சிறப்பியல்பு

இப்பகுப்பு 56 நூற்பாக்கள் கொண்டது. சாதி, உபசாதி, ஒழிபு என முப்பிரிவுகள் கொண்டது. ஒழிபு என்னும் பகுதியில் நாடகம் பற்றிய நூலினை மூன்றாகப் பகுப்பர். அவை நாடக நூல், நாடகக் காப்பியம், கூத்து நூல் என்பன. நாடக நூல் என்பது நாடகத்திற்குரிய இயல்புகள் அனைத்தும் இருப்பினும் நடித்துக் காட்டும் தன்மை இல்லாதது.

''நடித்துக் காட்டு நலமில வாகுந
நாடக நூலென ஞாலத் தியலும்'' (நாடக. 163)

என்பது சூத்திரம். இதற்கு உரை வரைந்தவர், நாடக நூலுக்கு எடுத்துக் காட்டாக மனோன்மணீயத்தைச் சான்றாகக் காட்டுவர்.

நாடகக் காப்பியம் என்பது ஆசிரியன் கூற்றாக வருவது. பாடல்களும் விரவப் பெறுவது. நாடகத்திற்கு வேண்டிய இலக்கணங்களில் சில பெற்று வருவது.

''புலவன் கூற்றிற் பொலிவ தாகி
நல்லிசைப் பாவொடு நாடக வுறுப்பிடை
நண்ணி நடப்பது நாடகக் காப்பியம்''
(நாடக. 164)

இதற்கு உரை வரைந்த ஆசிரியர் சிலப்பதிகாரத்தை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறுவர்.

வி. கோ. சூ. அவர்கள் நடிக்கும் நாடகம் இலக்கிய வடிவில் அமையுமானால் அதனையே கூத்து நூல் என்பர். இது இடையிடையே கவி கூற்று உடையதாய்க் கீழ் மக்கள் நடித்துக் காட்டும் தன்மையதாய்க் கூத்தும் பாட்டும் கொண்டு வருவது என்பது அவர் கருத்து.

''கவிகூற் றிடையே நவிலப் பெறீஇ
யிழிசினர் நடிக்கு மியல்பிற் றாகிக்
கூத்தும் பாட்டுங் கொண்டியல் வதனைக்
கூத்தநூ லென்னக் கோடுங் குறித்தே''

(நாடக. 165)

என்பது சூத்திரம், இதனால் நடிக்கும் நாடகம் இழிந்த மக்களால் நடிக்கப் பெறுவது என்ற கருத்து ஆசிரியருக்கு உடன்பாடு என்று தெரிகிறது. கி. பி. 20-ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்த இவ்விழிநிலையைச் சற்றுப் பின் நாடக மேடைக்குப் புத்துணர்வு அளித்த பம்மல் சம்பந்தனாரும், சங்கரதாசரும் போக்கினர் என்பது நினைக்கத்தக்கது.

உறுப்பியல்பு

இது 50 நூற்பாக்கள் கொண்டது. வாழ்த்து, நடத்துநர், முன்னுரை, குறிப்பு, அங்கம், களம், கூற்று, கூத்து, பின்னுரை, ஒழிபு என்னும் பிரிவுகளால் இலக்கணம் கூறுவது. கூத்து என்னும் உட்பிரிவில் பரத நாட்டியம், குரவைக்கூத்து, நகைக்கூத்து, வரிக்கூத்து என்பனவற்றை விளக்குகின்றார். வரிக்கூத்தை விளக்கும்போது அது கண்கூடுவரி முதலாக எடுத்துக் கோள்வரி இறுதியாக 8 வகைப்படும் என்று காட்டி இலக்கணம் கூறுகின்றார். இவ்வாறு வகைப்படுத்தும் நிலையைச் சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையால் அறிகிறோம். எனவே இந்நூல் பழமைக்குப் பழமையாய், புதுமைக்குப் புதுமையாய்த் திகழ்கின்றது என்று கூறலாம்.

நடிப்பியல்பு

இது 49 நூற்பாக்கள் கொண்டது. இவ்வியலில் மெய்ப்பாடு, விறல், ஒற்றுமை, அவிநயம், நிலை, நாடகசாலை என்பன பற்றி இலக்கணம் வகுத்துள்ளார். இவ்விலக்கணங்கள் மேடை நாடகத்திற்குரிய இலக்கணங்களாகத் திகழ்கின்றன நூலின் முடிவில்,

''பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்
வழுவல கால வகையி னானே'' (நாடக. 232)

என்னும் நன்னூல் நூற்பாவை அவ்வாறே இறுதி நூற்பாவாக எடுத்துக் காட்டுவர்.

நாடகவியல் என்னும் இந்நூல் நாடகத்திற்குக் கிடைத்த அரிய கருவூலம் எனலாம். பழமையும், புதுமையும். கலந்து, மும்மொழிகளாம் தமிழ், வடமொழி, ஆங்கிலம் ஆகியவற்றின் இலக்கணம் அறிந்து யாத்துத் தரப்பட்ட சிறந்த நூல் இது எனின் அது மிகையன்று. இயற்றமிழ் கற்பாருக்குத் தொல்காப்பியம் போல் நாடகத் தமிழ் கற்பாருக்கு நாடகவியல்.

2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

பாதாளம் நோக்கி நாடகக்கலை போய்க்கொண்டிருந்த வேளையில் இக்கலையை மேல்நோக்கி இழுத்து வந்ததோடு மட்டுமல்லாமல் ஒழுங்கானதிசைக்குக் கொண்டுவந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடக வரலாற்றில் ஒரு சகாப்தம் என்று போற்றப்படுகின்றார். சுவாமிகளின் வரலாற்றைப் படிக்கும் பொழுது, தமிழ் நாடக மேடையில் ஒழுங்கு, நாடகங்களில் இலக்கிய வளம் இவை அனைத்தும் செய்த நாடக மேதை திரு சுவாமிகள் என்று கூறலாம். நாடக மேடையுடன் தம் வாழ்வை அறுபது ஆண்டுகளுக்கு மேல் ஐக்கியப்படுத்திக் கொண்ட ''சுவாமிகள்'' மேடைக்கலைக்குச் செய்த தொண்டுகள் அளப்பரியன. அவைகளில் சில,

1) ஆங்கில மோகத்தால் தாய்மொழியில் பேசுவதுகூட மதிப்புக் குறைவாகக் கருதப்பட்ட அக்காலத்தில் இந்நாடகப் பெரியார் நாடகமேடை மூலம் தமிழ் வளர்த்தவர். இசை அரங்குகளில் தெலுங்கு ஆதிக்கம் பெற்றிருந்த காலத்தில்

நாடக மேடையில் இனிய தீந்தமிழ்ப் பாடல்களைப் பொழிந்து தமிழிசைக்குத் தொண்டாற்றியவர்.

2) அந்நாளில் சுவாமிகளின் பாடல்களை மட்டும் பயன் படுத்திக் கொண்டு உரையாடல்களைத் தம் மனம் போனவாறு நடிகர்கள் நாடகமேடைகளில் பேசி வந்தனர். நாடக மேடை விவாத மேடையாயிற்று. இக்கட்டுப்பாடற்ற போக்கை மாற்றி, கட்டுப்பாட்டுடன் கூடிய அமைப்பில் நடிக்கும்படி ''சிறுவர் நாடகக் குழு'' வினைத் தோற்றுவித்தார் சங்கரதாசர். இதனால் நாடகக் கலைக்கு ஓர் வரையறை எற்படுத்தப் பட்டது. இத்திருப்பத்திற்கு இவரே காரணம்.

3) ஐம்பது ஆண்டுகட்கு முன்பெல்லாம் தமிழ் நாடக மேடையில் உரையாடல்கள் இல்லை. முழுதும் பாடல்களே பாடப்பட்டு வந்தன. இடையிடையே பேசப்படும் உரையாடல் களும் சமயத்திற்கேற்றபடி கையாளப்பட்டு வந்தன. இந்நிலை யற்ற போக்கை மாற்றி உரையாடலும் பாடல்களும் கூடிய ஒழுங்கான நாடகங்களை இயற்றி நாடக உலகுக்கு இணை யற்ற தொண்டு ஆற்றிய பெருமை சங்கரதாசர் ஒருவரையே சாரும்.

ஒரு நாடகம் சிறப்பாக இருக்க வேண்டுமானால் அதில் பங்கு கொள்ளும் நடிகர்களிடையே ஒழுக்கமும் வரம்பும் கட்டுப்பாடும் இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்தைத் தமது வாழ்நாள் முழுவதும் சுவாமிகள் வற்புறுத்தி வந்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. நாடகமேடை ஒரு தொழில் முறை வாழ்வு என்று கருதி வந்த நடிகர்கள் தெய்வ பக்தி, தேசபக்தி, மக்களிடம் அன்பு இவைகளோடு வாழ வேண்டும் என்று கற்றுக் கொடுத்தவர் இந்நாடகத் தலைமையாசிரியர்.

தமிழில் நாடகமில்லை, நடிகர்கள் இல்லை என்ற குறையைப் போக்கி, நாடக அரங்கில் புத்தொளியை உண்டாக்கியவர்.

நாடக மேடையை ஒரு கல்விச்சாலையாக்கி அதன் தொடர்புடைய நடிகர்களை நாடகங்களை, பார்வையாளர் களைத் தம் காலத்திலும், பின்னால் தொடர்ந்து வரும் காலங் களிலும் தரம் பெறச் செய்த தனிப்பெரும் தொண்டர். இப் பெரியார் நாடகக்கல்விச் சாலையின் முதல்வராகத் திகழ் கின்றார். இச்சாலையின் மூலம் 1) பாடல்கள் 2) வசனங்கள் 3) பாடலுக்கு இசை அமைத்தல் 4) நல்ல நாடகத்தைப் படைத்தல் போன்ற இவைகளை வருங்காலச் சந்ததியினருக்கு ஒரு பாடத்திட்டம்போலத் தந்தார்.

1969இல் இவருக்கு நூற்றாண்டு விழாவினை நடிகர்கள் கொண்டாடினர். இவர் பெயரால் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம் தொடர்ந்து நாடகப் பணியில் ஈடுபட்டு வருகிறது. இவர் பெயரால் மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில் ரூபாய் 7000/- வைப்பு நிதியாக வைக்கப்பட்டு ஆண்டுதோறும் இரண்டு சிறப்புச் சொற்பொழிவுகள் நடைபெற்று வருகின்றன. இந்நாள் வரை ஐந்து சொற்பொழிவுகள் மிகச் சிறப்பாக நடைபெற்றுள்ளன. இத்தகைய செய்திகள் நமக்கு உணர்த் துவன என்ன? இத்துறைக்கே பிறந்து மறைந்த இவரது தொண்டிற்குரிய சரியான மதிப்பீட்டைத் திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் குறிப்பிடும் பொழுது ''இன்று வளர்ந்து வரும் தொழில் நாடகக்கலைக்கும் கலைஞர்களுக்கும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்தாம் ஆணிவேர் என்பது தெள்ளத் தெளியத் தெரியவரும்[1]. என்று கூறுவது கொண்டு அறியலாம்.

1. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர் (2967) சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை-14 பக். 143

சுவாமிகள் எழுதிய நாடகங்கள்

சங்கரதாஸின் படைப்புகள் பல. அவைகளில் குறிப்பிடத்தக்கன, வள்ளித் திருமணம், கோவலன், மணிமேகலை, சாவித்திரி, பார்வதி கல்யாணம், பிரபுலிங்க லீலை, அல்லி அர்ஜுனா, பவளக்கொடி, சீமந்தனி, சுலோசனாசதி, சதி அனுசூயா, அபிமன்யு சுந்தரி, பாதுகா பட்டாபிஷேகம், இலங்காதிருமணம், இலங்காதகனம், சிறுத்தொண்டர், லவகுசா, பிரகலாதா, முதலிய ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைத் தமிழ் வடிவமாக்கிய நாடக ஆசிரியராகவும் சுவாமிகள் திகழ்கின்றார். ரோமியோவும் ஜூலியத்தும், சிம்பலைன் ஆகிய நாடகங்கள் இவரால் தமிழில் தரப்பட்டன. இவரது நூற்றாண்டு விழா 1967ஆம் ஆண்டு நடந்தபொழுது அழகிய மலரொன்று சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் மன்றத்தாரால் வெளியிடப்பட்டதும், மதுரைப் பல்கலைக் கழக நாடக அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவில் பேராசிரியர் . அ. ச. ஞானசம்பந்தம் அவர்கள் இருநாட்கள் இந்நாடகத் தலைமையாசிரியரின் நாடகத் தொண்டு பற்றிப் பேசியதும் இவரைப் பற்றி அறிய உதவும் நல்ல வரலாற்று ஏடுகளாக உள்ளன.

3. நவாப் கோவிந்தசாமி ராவ்

பாடல்கள் பல்வேறு சந்தங்கள், மேடைகளை ஆதிக்கம் செய்துகொண்டிருந்த காலத்தில் மேடையில் ஓர் ஒழுங்கு இல்லாமல் இருந்தது. உதாரணமாக மறைந்து நிற்க வேண்டிய மேடையிலேயே நிற்பது, முன்பு வந்து சென்ற ''பபூன்'' அவன் வேலை முடிந்தாலும் ஆர்மோனியப் பெட்டிக்காரன் அருகில் நிற்பது, கதாநாயகன் பாடிய பாடல்களுக்கு உள்ளே இருக்கும் நடிகர்களும் கைதட்டுவது போன்ற இப்படி ஒழுங்கற்ற நிலை மேடையில் இருந்தது. இவ்வாறு நடிக்கப்பட்டு வந்த நாடகத்தை ஓர் ஒழுங்குக்குக் கொண்டு வந்தவர் இவரேதான்.

நாடகத்திற்கு அமைப்பொழுங்கு கொண்டுவந்த முதல்வர் என்ற பெருமை நாடகப்பரிணாம வளர்ச்சியில் இவரையே சாரும்.

இவரைப் போலவே மேடையில் ஒழுங்கு கற்பித்தவர்களில் கலைஞர் கல்யாணராமையரும் இங்கு நினைக்கத் தகுந்தவர்.

4. தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்

பம்மல் சம்பந்த முதலியாரிடம் பயிற்சி பெற்ற இவரது நாடக வாழ்வில் இரண்டு பெரும் தடைகள் இருந்து வந்தன. ஒன்று மௌனப்படம் வந்த நேரம். மற்றொன்று தேசிய நாடகங்களை அரங்கேற்றக்கூடாது என்ற ஆங்கிலேய அரசின் அடக்குமுறை, இவை இரண்டையும் வென்று இவரது நாடகப் பணி சிறந்தது.

பல்துறை அறிஞரான இவர் இத்துறையில் முழுக்க ஈடு படுவதற்காகத் தாம் வகித்த பதவிகளை உதறித்தள்ளினார். இவர் நிறுவியது ''பாலமனோஹரசபா'' என்ற நாடக சபை யாகும். இத்துறையில் இவர் செய்த சாதனைகளில் என்றும் நினைவில் நிற்கத்தக்கன சில உண்டு.

அ. தமிழ்நாட்டில் முதன் முதலாகக் ''கதரின் வெற்றி'' என்ற தேசிய சமுதாய நாடகம் எழுதிய பெருமை இவருக் குண்டு.

ஆ. உள்ளூரில் புரட்சிமிக்க ஒரு கலையை மேடை ஏற்றும் பொழுது படும் சிரமம் எழுதவொண்ணாதது. ஆனால் பாவலர் துணிவு மிக்க கலைஞர். நாடக மேடை மூலம் கலை

முழக்கமும், அரசியல் முழக்கமும் செய்த முதன்மையர். 1932 ஆம் ஆண்டில் இலண்டனில் வெம்பிலி கண்காட்சி நடந்தது. தனது சிறுவர் நாடகக் குழுவைக் கூட்டிக் கொண்டு இக் கலைக்காகக் கடல் கடந்தார். சேரன் செங்குட்டுவன் கண்ணகிக்குச் சிலை எடுக்க இமயத்திற்குப் புறப்பட்ட தமிழ் வீரத்தோடு இவரின் கலைவீரம் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து மகிழத் தக்கது. பல்வேறு போராட்டங்களில் இந்திய மக்கள் ஆங்கிலேய ஆட்சியில் படும் துன்பத்தை அங்கு நடத்திய கதரின் வெற்றி, தேசியக்கொடி நாடகங்கள் மூலம் விளக்கினர். அதனால் அவர் பட்ட துன்பங்கள் கொஞ்ச நஞ்சமன்று.

தேச விடுதலைக்கு நாவாற்றல், எழுத்தாற்றலைப் பயன் படுத்தியவர்கள் வரலாற்றில் இடம் பெற்றுள்ளார்கள். அவர்கள் வரிசையில் அதே பணியைச் செம்மையாகச் செய்த பாவலர் விடுபடாமல் இருக்கச் செய்வது தேச வரலாறு எழுதுவார் கடமை எனலாம்.

இவர் தமிழ்ப் பேராசிரியரும், மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தருமாக இருந்த பன்மொழிப் புலவர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனாரின் தமையனாராவார்.

5. விசுவநாத தாஸ்

இக்கலைக்கு முற்றிலும் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்டவர் களில் தம் வாழ்நாளில் பெரும் துன்பத்திற்கு ஆளான நடிகர்கள் உண்டென்றால், அவர்களில் விசுவநாததாஸ் குறிப்பிடத்தக்கவர். பிறந்த சாதியாலும், கலைமூலம் பரப்பிய கொள்கையாலும் இவர் சந்தித்த தொல்லைகள் கணக்கற்றன.

கலையும் சாதியும்

முதன் முதலில் இவர் மேடைக்கு நடிகராக வந்த பொழுது இவரோடு கதாநாயகியாக நடிக்கச் சில நடிகையர் மறுத்து விட்டனர். இவர் முடிதிருத்துவோர் குலத்தில் பிறந்தவராக இருந்தமையே இதற்குக் காரணம். சாதி வேற்றுமை பயங்கர மாகத் தாண்டவமாடி வந்த அந்தநாளில் இவர் பல தொல்லை கட்கு ஈடுகொடுத்து முன்னேற வேண்டியிருந்தது. கலைக்கும் சாதி உண்டு என்பதனை இவரது வாழ்வில் பல கட்டங்கள் மெய்யாக்கின. சாதிக்கும் அப்பாற்பட்ட புனிதமான கலை, நாடகக்கலை என்பதனை அக்காலத்தில் மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

தேசியம் பரப்பியவர்

மதுரை மாவட்டத்தில் காந்தியடிகளின் ஒத்துழையாமை இயக்கப்போர் தொடங்கியபோது இவர் அதில் தீவிரமாக ஈடுபட்டார். தேசத் தொண்டரானார். தூய கதராடை புனைந்தார். உணர்ச்சிமிக்க தேசியப் பாடல்களைத் தமது கம்பீரமான. குரலில் மேடைகளிப் பாடிவந்தார். தேசிய உணர்ச்சியை நாடகத்தின் மூலம் உண்டாக்க முடியும் என்பதற்கு இவரது தேசியம் கலந்த நாடகப்பணி தக்க சான்றாகும்.

எந்த நாடகத்தில் நடித்தாலும் அதில் கதர்த்துணியால் தைத்த உடையை அணிவது, மேடையிலே தேசியப் பாடல் களைப் பாடுவது என்பனவற்றை விரதமாகவே கொண்டு ஒழுகி வந்தார். இவர் பாடிய பாடல்களில் குறிப்பிடத் தக்கவை ''கொக்குப் பறக்குதடி பாப்பா'' ''கதர்க்கப்பல் கொடி தோணுதே''. ''காக்கா காக்கா கடைகெட்ட காக்கா'' ''பகதூர்

பகவத் சிங்கம்'' என்பவை. இன்றைக்குச் சில திரைப்படப் பாடல்கள் புகழடைவது போலப் பழங்காலத்தில் இப்பாடல்கள் பாமரர் உள்ளத்தில் ஒலித்துக் கொண்டிருந்தன.

இதனால் இவரும், இவரைப் புரந்த நாடகக் கம்பெனி முதலாளிகளும் அளவற்ற போலீசுத் தொல்லைகட்கு ஆட்பட்டனர். இவரை வைத்து ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் நடத்தப் பலர் அஞ்சினர். வருவாய் நிலைமை பெரிதும் பாதிக்கப் பட்டது. தாஸ் வறுமையில் வாட நேரிட்டது. எனினும் தமது கொள்கையில் சிறிதளவேனும் மாறாமல் இவர் தேசத் தொண்டராகப் பணியாற்றினார்.

இரங்கத்தக்க இறப்பு

இறுதியாகச் சென்னை ராயல் தியேட்டரில் நடந்த ''வள்ளித் திருமணத்தில்'' வேலனாக வேடம் பூண்டுவந்து மயில்மீது அமர்ந்த வண்ணம் தமது முதற்பாடலைக் கம்பீர மாகப் பாடிக் கொண்டிருக்கும்போதே இவர் உயிர்பிரிந்தது. இது கிடைத்தற்கரிய மரணம் என்று கருதப்பட்டது. மறுநாள் மயில்வாகனம் ஒன்று தயாரித்து அதில் இவர் சடலத்தை வைத்து ஊர்வலமாக எடுத்துச் சென்றுஅடக்கஞ் செய்தனர். இவ்வூர்வலத்தில் கலந்து கொண்டவர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர் சிலம்புச் செல்வர் ம. பொ. சிவஞானம் அவர்கள்.

நாட்டு விடுதலைத் தலைவர்கள் பள்ளிப்பாடங்களில் இடம் பெறுகின்றனர். வீரர் விசுவநாததாஸ் வரலாறும் அவ்வாறு இடம் பெறத்தக்க முழுத்தகுதி படைத்தது. பழங் காலத்தில் கூத்தர், விறலியர் என்ற பிரிவினரும், பின்னாளில் சதுராடிய தேவரடியார்களும் கலைத்தொண்டு செய் திருக்கலாம். ஆனால் விசுவநாததாஸ் காலம் வேறு. முடி திருத்தும் குலத்துப் பிறந்த இக்கலைமகன் அனைத்தையும்

மீறிக் கலைப்பற்றும் தேசப்பற்றும் நிறைந்தவராக எதிர் நீச்சல் போட்டே கலைமேடையில் உயிர் துறந்த வரலாறு பெருமை படைத்த வரலாறாகும். நாடகம் என்பது கண்டு களிக்கத்தக்கது என்ற நிலையை மாற்றி, நாடகத்தால் நாட்டு மக்களிடம் எழுச்சியை உண்டாக்க முடியும் என்று நாடகக் கலையை ஆக்கப் பணிகளுக்கு உகந்த ஒன்றாக மாற்றிய தனிச் சிறப்பு இவருக்கு உரியது.

6. எம். கந்தசாமி முதலியார்

பம்மல் சம்பந்தனார் நாடகசபையின் உருவான இந் நாடகச் செம்மல் நாடக வளர்ச்சிக்குப் பல ஆக்கங்களைச் செய்தமையால் ''நாடக மறுமலர்ச்சித் தந்தை'' என்றழைக்கப் படுகின்றார். நாடக வளர்ச்சிக்கு இவர் செய்த தொண்டு களாகக் கருதத்தக்கன;

அ. நாவல்களை நாடகமாக்கிக் காட்டினமை.

ஆ. நடிப்புக்கலை கொண்டதாக நாடகம் விளங்கப் பாடுபட்டமை

இ. அயன்மொழி பேசும் நாடுகளுக்கு நாடகக் குழுவைக் கூட்டிச் சென்று வெற்றி வாகை சூடினது.

இன்று பல நாவல்கள் நாடகங்கள் இல்லாத குறைக்காக நாடகமாக்கப்படுகின்றன. உதாரணமாக அமரர் கல்கியின் ''கள்வனின் காதலி'' நாடகமாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இம் முயற்சியை முதலில் எடுத்து வெற்றிகரமாக அரங்கேற்றிக் காட்டியவர் திரு. கந்தசாமி முதலியார் அவர்கள். இவர் நாடகமாக்கியன கே. ஆர். ரங்கராஜுவின் நாவல்கள். இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, ஆனந்த

கிருஷ்ணன், மோகனசுந்தரம் ஆகியவை. இவைகளன்றி வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் அவர்களின் மேனகா நாவலையும் நாடகமாக்கியுள்ளார். அன்று இவைகள் அனைத்தும் புகழ் மிக்க நாவல்கள். இன்று பெயர் பெற்ற நாவல்களைத் திரைப் படம் ஆக்கும் பொழுது காண வேண்டும் என்ற வேட்கை கிளர்ந்து எழுவதுபோல அன்று இந்நாவல்கள் நாடகமாக நடிக்கப்பட்ட போது மக்கள் பார்க்க வேண்டும் என்று மனக் கிளர்ச்சியை அடைந்தனர். இதனை முதலியார் அவர்கள் செய்து காட்டினார்கள்.

சில நாடகங்கள் சோடனைகளாலும், பாட்டுக்களாலும் வெற்றி பெறுவதுண்டு. ஆனால் திரு. கந்தசாமி முதலியார், நாடகங்கள் நடிப்புக்கலையால் முழு வெற்றி வரலாற்றை ஏற்படுத்தினார். நடிப்பது எப்படி என்று ஒரு நாடகத்தினை எண்ணற்ற திங்கள் நடத்தியிருக்கிறார். அவசரக் கோலத்தில் எந்த நாடகத்தையும் அரங்கேற்றியது கிடையாது. ஒவ்வொரு நடிகனும் அப்பாத்திரமாக மாறி நடிக்க வேண்டும் என்பதற்கு இவர் எடுத்துக்கொள்ளும் உழைப்பு வியப்பைத் தருவதாக இருக்கும் என்று உடன் இருந்தவர்கள் இன்றும் வியக்கிறார்கள். திரைமறைவில் இருந்து தாமும் அப்பாத்திரமாக இயங்கிக் கொண்டிருப்பாராம். மேடையில் ஒருவன் மூர்ச்சை அடைவது போல வீழ்ந்தால் தானும் திரைமறைவில் மூர்ச்சை அடைந்து விடுவாராம் என்றால் ''நடிப்புக் கலை''யில் இவர் கொண்ட பற்றினை உணரலாம். நாடகத்திற்கு நடிப்புத்தான் முதன்மை என்ற உணர்வை இவர்தான் பொதுமக்களிடம் வளர்த்தார். ஒவ்வொரு நாளும் இவர் நாடகத்திற்கு வரும் காட்சியையும் நாடகம் முடித்துச் செல்லும் காட்சியையும் இவர் மாணவர் திரு. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

''முதலியார் அவர்கள் நாடகம் ஆரம்பிப்பதற்கு உள்ளே வரும்போது பார்த்தால் ஒரு பெரிய பிரமுகர் விருந்துக்கு வருவதுபோல் 8 முழம் க்ளாஸ்கோமல் அல்லது எயர்ஸ் டைஸ்

வேஷ்டி, சிங்கிள் கப் ஷர்ட், கழுத்துப்பட்டை கைகள் எல்லாம் கஞ்சி போட்டுச் சலவை செய்த ஆடைகள் இவற்றுடன் தோற்றமளிப்பார்கள். நாடகம் முடிந்து வெளியே வரும்போது பார்த்தால் சுரங்கத்தின் அடித்தட்டில் வேலையை முடித்துத் திரும்பும் ஒரு தொழிலாளியாகக் காட்சியளிப்பார்கள்''[1].

இக்கலை மலர் இன்று மணம் வீசுகிறது என்றால் கந்தசாமி முதலியார் போன்றவர்கள் இவற்றிற்கு அடிமையாக இருந்து வளர்த்ததால் என்றே கூற வேண்டும்.

கடல் கடந்து கலையை வளர்க்க இவர் கொண்ட ஆர்வம் வியக்கத்தக்கது. இராமாநுசகூல சபை நாடகக் குழுவுடன் சிங்கப்பூர், பினாங்கு நாடுகளுக்கும் அரிகிருஷ்ண பிள்ளையின் சென்னை நாடகக் குழுவுடன் பர்மாவுக்கும், பழநியப்பா செட்டியார் குழுவுடன் இலங்கைக்கும் சென்று நாடகங்கள் நடத்தியுள்ளார். இராமாயணத்தில் சீதையைத் தேடி அனுமன் கடல் தாண்டியது சுந்தர காண்டத்தில் கடல் தாவு படலமாகக் கம்பனால் பாடப்படுகிறது. கந்தசாமி முதலியார் இக்கலையை வளர்க்கக் கடல் தாண்டியதும் புதுக்கம்பனால் பாடத்தக்கது.

7. சீ. கன்னையா

அச்சகம் ஒன்றில் எளிய தொழிலாளியாக வாழ்க்கையைத் தொடங்கியவர் கன்னையா அவர்கள். நாடகக் கலையில் கொண்ட ஆர்வத்தால் சென்னை ஸ்ரீகிருஷ்ண விநோத சபா என்ற நாடகக் குழுவின் காப்பாளராகவும் விளங்கியவர்.

---

1. எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், நாடகக் கலையின் வரலாறு, (1975) மதுரைப் பல்கலைக் கழகம் பக். 94

இவரால் மேடை நாடகம் அடைந்த வளர்ச்சிகள் பல. அவற்றுள் முதன்மையாகக் குறிக்கத்தக்கவை;

அ. மேடை நாடகத்தில் ஒழுங்கு

ஆ. அரங்கம், திரை இசை இவற்றில் புதுமை

இ. நாடகம் நடத்தும் காலம்

ஈ. நாடக வெற்றி

உ. பெருமக்களை நாடகக்கலையில் ஈடுபடுத்தியமை என்பன.

அ. மேடை நாடகத்தில் ஒழுங்கு

நாடகசாலை ஆசாபாசங்கள் கொண்டது என்று முணு முணுப்பவர்களுக்கு அஃதோர் ''ஆலயம்'' என்று காட்டியவர். நாடகம் நடிக்கும் இவரது கொட்டகையில் கீழ்க்கண்ட அறிவிப்பு எப்பொழுதும் இருந்தது.

''புகை, சுருட்டுப் பிடிப்பவர்களும், மதுபானம் அருந்திய வர்களும் நாடகங்களைப் பார்க்க அனுமதிக்கப்படமாட்டார் கள். அத்தகையோருக்கு நுழைவுச் சீட்டு வழங்கப்பட மாட்டாது''. இவ்வறிவிப்பில் நாடகக் கொட்டகையை எவ் வளவு புனிதம் வாய்ந்த இடமாகக் கருதினார் என்று அறிய லாம். மேலும் பார்வையாளர்களிடம் ஒழுங்கு வேண்டிய இவர் மேடைக்குக் காலணிகள் அணிந்து வருவதை அனு மதிப்பதில்லை.

ஆ. அரங்கம், திரை, இசை இவற்றில் புதுமை

இவருக்கு முன்னால் இருந்த நாடக அரங்குகள் மேடை களாகவே இருந்தன. இவர் இதனை மாற்றி முக்கோணக்

கனபரிமாண அமைப்பு முறையில் மேடையில் முன்பு அரங்கு களை அமைத்துக் காட்டினார். இவர் மின்விளக்கு ஒளிகளால் வண்ணத்திரைகளுடன் புதிய உத்திகளை மேடையில் கை யாண்ட முதல்வர். வாகனங்கள், உயிருள்ள மான், காளை, பசு, யானை இவைகளை மேடையில் ஏற்றுதல் போன்ற புதுமை செய்தவர். இவருடைய நாடகங்களில் பெரிய பெரிய காட்சிச் சோடனைகள் கண்களைக் கவர்ந்தன.

இவரைக் காட்சி அமைப்பின் வழிகாட்டி என்றே ஒரு முகமாகக் கருதுகின்றனர். மேடையில் திகைப்பூட்டும் காட்சியை இவர் ஏற்படுத்தியமையால் இவரைப் பின்பற்றி மதுரைஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, மதுரை, பாலமீனரஞ்சினி சங்கீத சபா, ஸ்ரீபால ஷண்முகானந்த சபை முதலியன இவரைப் போல காட்சி அமைப்பில் கவனம் செலுத்தத் தொடங்கின எனில் இத்துறையில் இவர்தான் முன்னோடி என்பது முற்றும் பொருந்தும்.

லாகூரில் இருந்து உசேன்பக்ஷ் என்ற ஓவியக் கலைஞரை வரவழைத்து மாதம் ஈராயிரம் சம்பளம் கொடுத்து, ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளையின் பாடல்களுக்கு நல்ல வர்ணமெட்டு களை அமைத்து நடிகர்கள் பாட வேண்டும் என்பதற்கு வட இந்திய இசை அமைப்பாளரான ''அமர்கவி'' என்பாரை அழைத்து ஐந்நூறு ரூபா மாதச் சம்பளம் கொடுத்ததும், காட்சித்திரை, இசை இவைகளின் வளர்ச்சியில் இவர் கொண்ட நாட்டத்தைக் காட்டுவன.

இவரது நாடகத்தில் வரும் இசைப்பாட்டுக்களைச் சுவைக்க, இசை உலக விற்பன்னர்களான காஞ்சிபுரம் நாயனா பிள்ளை, மதுரை பொன்னுசாமிப்பிள்ளை, டி. என். ராஜ-ரத்தினம், திருப்பாம்பரம் சுவாமிநாதப்பிள்ளை, மலைக் கோட்டை கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை, புதுக்கோட்டை தட்சிணா மூர்த்திப்பிள்ளை, மருங்காபுரி கோபாலகிருஷ்ண ஐயர் முதலியோர் தொடர்ந்து வருவார்களாம்.

நாடகக்கலையுடன் ஓவியம், இசை முதலிய பலகலைகளை வளர்த்த இவரது பணி பொன்னெழுத்துக்களால் நாடக வரலாற்றில் பொறிக்கப்பட வேண்டும் என்று திரு எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் குறிப்பிடுவர்.

இ. நாடகம் நடத்தும் காலம்

அக்காலத்தில் நாடகங்கள் சனி, ஞாயிற்றுக் கிழமைகளில மட்டுமே நடைபெற்றன. இவ்வாறு வாரம் இரண்டு நாள் நடைபெற்ற நாடகங்களை வாரம் முழுதும் நடத்திய பெருமை இவருக்கு உண்டு. மேலும் 1915ஆம் ஆண்டில் காலை 10 மணிக்குக் காலைக்காட்சியையும் நடத்திக் காட்டினார். இவற்றிற்கெல்லாம் காரணம் இவர் நாடகக் கலையில் கை யாண்ட புது உத்திகளே. இவ்வுத்திகள் மக்களைக் கவர்ந்தன ஆதலின் வாரம் முழுதும் பார்த்தற்கும், காலைக்காட்சி பார்த் தற்கும் மக்கள் விரும்பினர். நாடகம் பார்ப்பதனைச் சோர் வில்லாமல் ஆக்கிய சிறப்பு இவரைச் சேரும்.

ஈ. நாடக வெற்றி

பல நாடகக் குழுக்கள் வரவின்றிச் செலவுகளுக்குத் தடுமாறித் தடம்மற்றுப் போன வேளையில் நாளொன்றுக்கு ஈராயிரம் ரூபாய் வருவாய் காணும் நாடகங்களை அரங் கேற்றி, நாடக உலகில் புதுமை புகுத்திச் சுமார் 20 இலட்ச ரூபாய் வரை ஈட்டியவர். இவர் ஈட்டிய பொருள்களை ஏழைகளுக்கும் கோயில்களுக்கும் வாரி வழங்கிய கொடை வள்ளலாகவும் திகழ்ந்திருக்கிறார். இவரது தசாவதார நாடகம் 1008 நாட்கள் நடந்து கொண்டிருக்கின்றது. சென்னையில் நடக்கும் இத்நாடகத்திற்குத் திருநெல்வேலியில் சுவரொட்டி ஒட்டுவாராம். இவரது கட்டுப்பாடான நாடகக் கல்வி முறையால், இவரது குழுவில் இக்கலைக்குக் கிடைத்த

பல நாடக மணிகள்தாம், நவாப் ராஜமாணிக்கம்பிள்ளை, எஸ்.ஜி. செல்லப்பா, எஸ்.ஜி. சுப்பையா, எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, கே. பி. சுந்தராம்பாள், சி. வி. வி. பந்துலு, மகாராஜபுரம் கிருஷ்ணமூர்த்தி போன்றவர்கள். நிறைந்த வருவாயும், சிறந்த கலைஞரின் வளர்ச்சியும் இவரது நாடக வெற்றியைப் புலப் படுத்தும்.

உ. பெருமக்களை நாடகக் கலையில் ஈடுபடுத்தியமை

ஒரு துறைக்குச் செல்வாக்கு ஏற்பட வேண்டுமாயின் அத்துறைக்கு அறிஞர்கள், செல்வர்கள் ஆக்கமும் ஊக்கமும் நல்குதல் இன்றியமையாதது. நாடக்கலையில் ஈடுபட்டவர்கள் அக்கலையில் அறிவு படைத்தவர்களாக இருந்தனரேயன்றிச் சமுதாயம் ஏற்றுக் கொண்டவர்களாக இல்லை. இதனால் நாடகக்கலையின் பெருமையும் குறைத்து மதிப்பிடப்பெற்றது. இந்நிலையை மாற்றி நாடகக்கலைக்கு மேன்மைதர எண்ணிய கன்னையா அவர்கள், நீதிபதி மணி ஐயர், தேசபக்தர், சீனிவாசய்யங்கார். தீரர் எஸ். சத்தியமூர்த்தி, சர். சி. பி. இராமசாமி ஐயர், சென்னை கவர்னராக இருந்த லார்ட் வெல்லிங்டன் துரை, ஐ.ஜி. கன்னிங்காம், பனகல் ராஜா, பொப்பிலி ராஜா, டாக்டர் நடேச முதலியார் போன்ற பெரு மக்களை இத்துறையில் ஈடுபடச் செய்தார். இச்செயல் மேடை நாடகக் கலையில் புதுமாற்றத்தைத் தந்தது. இவ்வாறு ஊருணி அனைய பெருங்கலைஞராக இருந்த இவர், ஆந்திர நாட்டிலும், இலங்கை, பர்மா நாடுகளிலும் நாடகங்களைப் பரப்பினார். இவர் நாடக உலகில் ''கலைவானம்பாடி"யாகத் திகழ்ந்தார்.

8. எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா

சுமார் 50 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தமிழ் நாடக மேடையில் நடிகர் கோவாகவும், ஈடு இணையற்ற இன்னிசை மழை

பொழியும் மேடை முகிலாகவும் திகழ்ந்தவர், செங்கோட்டை எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா. நாடகத்துறைக்கு இவர் ஆற்றிய பணிகள் அளப்பரியவை. 28 ஆண்டுகள்தான் இவ்வுலகில் அவர் வாழ்ந்தார். என்றாலும் இச்சிறுகால எல்லைக்குள் இவரால் ''நாடகக் கலை'' பல வழிகளில் முன்னேற்றம் பெற்றது.

இளமையும் நாடக மேடைத் தொடர்பும்

வறுமையோடு வாழ்ந்த கங்காதர அய்யருக்குப் பத்தாவது குழந்தையாக கி.பி.1906இல், செங்கோட்டையில் கிட்டப்பா பிறந்தார். இவரது உடன் பிறந்தோரான சுப்பையாவும், செல்லப்பாவும் நாடகத் துறையில் ஈடுபட்டுத் தவத்திரு. சங்கதாசரிடம் வசனமும் பாட்டும் பயின்றவர். அதை அருகிலிருந்து கேட்கும் போதே இவருக்கு இசை அறிவு வளரலாயிற்று. சிறுவயதிலேயே கேட்பார் மயங்கும் கந்தர்வகானம் பாடும் திறமையாக மலர்ந்தது, இவ்விசையைப் பாராட்டாத சங்கீத வித்துவான்களோ, அயல் நாட்டு இசை மேதைகளோ அந்நாளில் இல்லை.

ஐந்து வயது நிரம்பு முன்னமே கிட்டப்பாவை நாடக மேடை தடுத்தாட் கொண்டு விட்டது. பள்ளிக்கூடத்தில் நுழைய வேண்டிய இவர் நாடகப்பள்ளியில் புகுந்து விட்டார். 1911 இல் கொட்டாம்பட்டியில் நல்லதங்காள் நாடகம் நடந்தது. இவர் சகோதரர் செல்லப்பா நல்லதங்காளாக நடித்தார். நல்லதங்காளின் குழந்தையாக கிட்டப்பா நடித்தார். பசி தாங்காமல் தன்பாடலைக் கேட்போர் நெஞ்சம் உருகப் பாடியதோடு ''நல்லதங்காள்'' பதிலுக்குப் பாட வேண்டிய பாட்டையும் கந்தர்வ கானமாகப் பாடிவிட்டார்.

சபையோரின் கைதட்டலும், ஆர்ப்பொலியும் வானைப் பிளந்தன. நாத வெள்ளத்தில் மயங்கிய மக்கள் வெள்ளி நாணயங்களையும், நோட்டுக்களையும் மேடை மீது வீசினர்.

நடித்த நாடகங்கள்

1912 இல் மதுரை மீனாட்சி சுந்தர சென்ட்ரல் டவுன் ஹாலில் சமரச சன்மார்க்க நாடக சங்கத்தினரால் ஒரு நாடகம் நடத்தப்பட்டது. அதில் ஐந்து வயதுப் பாலகன் கிட்டப்பா வேடமில்லாமல் தோன்றி 'இன்னிசை அமுதம்'' பொழிந்தார். பின்னர் அலிபாதுஷா நாடகத்தில் பாதுஷாவின் மகனாகத் தோன்றி நடித்தார். பிச்சை எடுக்கும் காட்சியில் இவர் ''கான மழை'' பொழிந்தபோது மயங்கிய மக்கள் சவரன்களையும், நோட்டுகளையும் நாடக மேடையில் வீசி எறிந்து பாராட்டினர்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் தொடர்பு நாடக உலகிலும் இசை உலகிலும் இவருக்கு தக்கதோர் தளத்தை அமைத்துக் கொடுத்தது. இளம் வயதிலேயே இவர் தென்னாடெங்கும் நாடகக் குழுவினருடன் சென்று நடித்துப் புகழ் பெறத் தொடங்கினார்.

எட்டாவது வயதில் இலங்கைக்குச் சென்று நாடகங்களில் நடித்தார். அங்கு வணிகர் சங்கம் இவருக்குத் தங்கப்பதக்கம் அளித்துப் பாராட்டியது.

1919இல் இவரும் இவர் சகோதரர்களும் அக்காலத்தில் பெரும்புகழ் பெற்று விளங்கிய கன்னையா நாடகக் கம்பெனி யில் சேர்ந்தனர். அக்கம்பெனியில் முதன் முதலில் ஸ்ரீவள்ளி நாடகத்தில் நாரத கானம் சென்னை மக்களை மகிழ்ச்சி வெள்ளத்தில் ஆழ்த்தியது.

இவரது வாழ்க்கையில் இது ஓர் பெரும் திருப்பு மையமாக அமைந்தது. அன்றுமுதல் நாடக உலகில் கிட்டப்பாவின் ஒளி

புகழ் ஏறத் தொடங்கியது. இதன் பின் கன்னையா கம்பெனியில் பல நாடகங்களில் பல வேடங்களில் தோன்றி இவர் நடித்து வந்தார். 1920ஆம் ஆண்டு வரை இவர் இக்கம்பெனியின் தன்னிகரற்ற முதன்மை நடிகராகவே திகழ்ந்தார். இவர் நடித்த நாடகங்கள் எண்ணற்றவை. அவற்றுள் குறிப்பிடத் தக்கவை. கிருஷ்ணலீலா, தசாவதாரம், வள்ளித் திருமணம், ஹரிச்சந்திரா, நந்தனார், அலிபாதுஷா, ஆண்டாள், பகவத் கீதை, இராமாயணம்

நாடகக் கலைஞர்கள் தொடர்பு

கிட்டப்பாவின் வாழ்க்கைத்துறை, நாடகக்கலை, இசைக் கலை என்ற இரண்டிலுமே ஈடுபட்டு நின்றது. எவரிடத்தும் காணப் பெறாத இனிய கந்தர்வ சாரீரம் அவருக்கு வாய்க்கப் பெற்றிருந்தது. அவர்தனிப்பட்ட கச்சேரிகள் செய்வதில்லை. நாடக மேடையிலேயே அவர் இசை, நாடகம் என்னும் இரு வகைக் கலைகளையும் வளர்த்தார்.

பழுத்த சங்கீத ஞானமுடைய காசி அய்யர், பிடில் வாசிப்பதில் புகழ் பெற்ற சௌடய்யா போன்ற இசை மேதைகளின் தொடர்பு இவரது நாடகக்கலை ஈடுபாட்டிற்கும் முன்னேற்றத் துக்கும் காரணமாக அமைந்தன.

காசி அய்யரும் கிட்டப்பாவும் கொழும்பு நகரில் நாடகம் நடிப்பதற்காகச் சென்றபொழுது அங்கே கே. பி. சுந்தராம்பாளும், எம். கே. செல்வாம்பாளும் முன்னமே நடித்துக் கொண்டிருந்தனர். இவர்களுடன் சேர்ந்து நடித்துக் கிட்டப்பா தம் புகழைப் பெருக்கிக் கொண்டார். கே. பி. சுந்தராம்பாள் கிட்டப்பா இறக்கும்வரை அவருடைய நாடகத் துணைவராகவே சேர்ந்திருந்து நடித்தார்.

1933ஆம் ஆண்டு கிட்டப்பா நோயுற்றார். உடல்நிலை சீர்குலைந்த போதிலும் ஆர்வம் குன்றாமல் நடித்து வந்தார். நடிக்கும் பொழுது நாடக மேடையில் மயங்கி விழுந்து பின்னர் உடல்நிலை தேறாமலே மரணமடைந்தார். அப்பொழுது இவருக்கு வயது இருபத்தெட்டு.

நாடக மேடைத் திருப்பம்

கிட்டப்பாவின் சங்கீதம் கர்நாடக இசையின் ஒரு மறு மலர்ச்சி. நாடக மேடையில் சுரம் பாடுவது இவர் காலத்தில் நிறுத்தப்பட்டது. நாடக சங்கீதத்துக்கு உயர்வளித்தவர் இவரே எனலாம். இசைக்கச்சேரிக்குச் சென்று திரும்புவது போன்ற உணர்வையும், நாடகம் கண்ட திருப்தியையும் எஸ். ஜி. கிட்டப்பா ஏற்படுத்தினார். கிட்டப்பாவின் காலத்தில் நாடக மேடையில் பாடல் ஆதிக்கம் இருந்தது என்றாலும், கர்நாடக சங்கீதம் மிகச் சுத்தமாகக் கேட்டது இவரது காலத்தில் தான். கர்நாடக சங்கீதப்புலிகள் இவரது நாடகத்தைக் காணவும், பாடலைக் கேட்கவும் சென்ற வரலாற்றை ஏற்படுத்தியவர் இவர். அதோடு மட்டுமல்ல; நாடகத்துணைவியாக ஏற்றுக் கொண்ட திருமதி கே. பி. சுந்தராம்பாளைத் தொடர்ந்து இப்பணியைச் செய்யும் வண்ணம் இவர் செய்த பணியும் மறக்க முடியாதது.

9. பம்மல் சம்பந்த முதலியார்

நாடகத்துறையில் பெரும் பணி புரிந்து எண்ணற்ற நாடகங்களை எழுதியும் நடித்தும் கலைத்தொண்டாற்றியவர் களில் நாடகப் பேராசிரியர் எனப் பாராட்டப் பெற்றவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆவார். 1—7—1891இல் நண்பர் களின் உதவியுடன் சென்னையில் சுகுணவிலாச சபை என்னும்

நாடகமன்றத்தை நிறுவித் தம் முதல் நாடகமான ''புஷ்ப வல்லியை'' எழுதி நடித்தார். அப்போது சப்பந்தனாருக்கு வயது பதினெட்டு. அதுமுதல் அவர் நாடகக் கலைக்குச் செய்த தொண்டு, நாடகப் பரிணாம வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்க சாதனைகளுக்கு இலக்காகியது.

எண்பது ஆண்டுகட்கு முன்பு சென்னை மாநிலக் கல்லூரியிலும், சட்டக்கல்லூரியிலும் பயின்று பி.ஏ., பி.எல் பட்டம் பெற்றுச் சென்னையில் முதலில் வழக்கறிஞராகவும், பின்னர் நீதிபதியாகவும் பணியாற்றியவர்.

ஐம்பது ஆண்டுகட்கு முன் இருந்த சென்னை நீதிபதிகள் சிலர் பெயரைச் சொல்லுங்கள் என்றால் குறிப்பிட்ட நாலைந்து பெயர்களே நினைவில் நிற்கும். அவற்றுள்ளும் முதலில் நினைவுக்கு வருவது சம்பந்தனார் பெயர்தான். காரணம் அவரது நீதிபதிப் பதவியோ பட்டமோ அல்ல. நாடகக் கலையில் ஈடுபட்டு அவர் பெயரைப் பொதுமக்கள் நெஞ்சில் நிலைக்கச்செய்துவிட்டது.

மேடைத் தொண்டு

அறுபது ஆண்டுகட்கு முன்பு நாடகம் பார்ப்பது நல்ல குடும்பங்களுக்கு அழகு அல்ல என்ற கருத்து நிலவி வந்தது. இக்கருத்தை மாற்றி அமைத்தவர் சம்பந்தனார்தான். பி.ஏ., பி.எல். பட்டம் பெற்ற வழக்கறிஞர் ஒருவர், அதுவும் உயர் குடியில் பிறந்த ஒருவர் தாமே நாடகங்கள் எழுதி நடித்தும் தொண்டாற்றுகிறார் என்ற செய்தி மக்களிடையே ஒரு மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. ''தெருக்கூத்தாக நாட்டுப் புறங்களில் நடிப்பதுதான் நாடகம்'' என்ற நிலையை மாற்றிப் பிறநாடுகளைப் போல் நல்ல நாகரீகமான நாடக மேடைகளும் தமிழகத்தில் உண்டு என்ற பெருமையை ஏற்படுத்தியவர்

பம்மல். இவரது பிணைப்பினால் மனம் இயைந்து, நாடக மேடை ஏறி நடித்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள், தேச பக்தர் சத்தியமூர்த்தி, சர் ஆர். கே. சண்முகம் செட்டியார், சர் சி. பி. இராமசாமி அய்யர் ஆகியோராவர். நாடகத் துறைக்காகவே முழுக்க முழுக்க சம்பந்தனார் உழைத்தார். நாடகங்கள் எழுதினார். நாடக நூல்களை அச்சிட்டு வெளி யிட்டார். நாடகங்களை அரங்கேற்றினார். தாமே பங்கேற்று நடித்தும் வந்தார். இத்தொண்டினை வாழ்நாளின் இறுதி வரையிலும் செய்து வந்தார். அவருடைய முதுமையில் ''கண்பார்வை'' குறைந்த பிறகும் இன்னும் என் சிந்தனையிலே ஒரு நாடகம் உருவாகிக் கொண்டிருக்கிறது என்று சொல்வார். பிறர்க்குச் சொல்லி எழுதச் செய்வார்.

நாடக ஆராய்ச்சியாளர்

94 நாடகங்களை எழுதித் தந்த கலைஞராக மட்டும் விளங்க வில்லை. நாடகங்களை ஆராய்ந்துரைக்கும் ஆராய்ச்சியாளராக வும் இவர் திகழ்ந்தார். தமது நாடகமேடை நினைவுகளை நூலாக எழுதினார். சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் தமிழ் நாடக வரலாறு பற்றி மூன்று சொற்பொழிவுகள் இவர் ஆற்றினார். இவை அறிஞர் பெருமக்களால் இன்னும் போற்றப் படுகின்றன.

உள்ளத்தைத் தொடும் நிகழ்ச்சி

நாடகக் கலையில் இவருக்குள்ள ஆர்வத்தை விளக்கும் பல நிகழ்ச்சிகள் உண்டு. சிறுத்தொண்டர் நாடகத்தில் இவர் சிறுத்தொண்டராக நடித்தார். சிறுத்தொண்டர்க்கு ஒரு குழந்தை வேண்டும். அதனை அறுப்பது போலவும், அதன் மீது கத்திபடுவது போலவும் நாடகத்தில் காட்டப்பட வேண்டும். அக்குழந்தையின் கறியைச் சமைத்துத் துறவிக்குப்

படைத்ததாகக் காட்ட வேண்டும். இதில் நடிப்பதற்கு யார் தங்கள் குழந்தையை அனுமதிப்பார்கள்? இப்பொல்லாத காட்சியில் தம் குழந்தையை நடிக்க வைக்க எந்தப் பெற்றோர் களுக்கு மனம் வரும்? கடைசியாகச் சம்பந்தனாருக்கு ஒரு குழந்தை கிடைத்தது. யார் அந்தக் குழந்தை. பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் குழந்தை இல்லாமல் இருந்து அருந்தவம் செய்து ஒரே மகனாகப் பிறந்த சம்பந்தனாரின் சொந்தக் குழந்தை தான் அது.

உறவினர்களின் தூற்றலையும், நண்பர்களின் சலசலப்பை யும் பொருட்படுத்தாமல் துணிந்து தமது குழந்தையையே இக்காட்சியில் நடிக்கும்படிச் செய்தது, சம்பந்தனாரின் கலை யார்வத்தைக் காட்டும் அரிய சான்றாகும். இது மட்டுமன்று, அரிச்சந்திர நாடகத்தில் சுடுகாட்டுக் காட்சியில் பிணமாய்க் கிடப்பது போல் நடிப்பதற்கும் இக்குழந்தையையே சம்பந்த னார் ஈடுபடுத்தினார் என்னின் இவருக்கு நாடகக் கலையில் உள்ள பேரார்வத்தைக் கூறத் தேவையில்லை.

இரண்டு ஆசைகள்

சம்பந்தனார் தமது வாழ்க்கையில் கொண்டிருந்த ஆசை கள் இரண்டு.

நாடகத் துறையில் நடிப்பவர்களுக்குச் சமுதாயத்தில் மதிப்பு இருக்கிறது. பரிசும், பாராட்டுக்களும் கூடக் கிடைக் கின்றன. ஆனால் இயல் இசைத்துறைகளில் பல்கலைக் கழகங் களில் தரப்படுவது போன்ற கல்வித் துறைப் பட்டங்கள் அவர் களுக்குத் தரப்படுவதில்லை. இக்குறையை நீக்க வேண்டும். இலக்கியத்தில் பி.ஏ; எம்.ஏ. பட்டங்கள் தரப்படுவதுபோல் நாடகத் துறையிலும் தரப்பட வேண்டும். இது இவரது முதல் ஆசை.

''குடும்பப் பெண்கள் நாடகங்களில் நடிக்க முன்வரத் தயங்குகின்றார்கள். குடும்பப் பெண்கள் நடித்தால் அவர்களின் மதிப்பு ஒரு சிறிதும் குறையாத வண்ணம் நாடகக் கலைக்கு நல்ல உயர்வு ஏற்பட வேண்டும்''. இஃது இரண்டாவது ஆசை. இவ்விரண்டு இன்னும் சரிவர நிறைவேறவில்லை.

இவ்வாறெல்லாம் நாடகக் கலையின் உயர்வையே தம் வாழ்வின் குறிக்கோளாகக் கொண்டு தொண்டாற்றி வந்தவர் பம்மல். நாடகக்கலை வரலாறு இவருக்கு அரியதோர் இடத்தைத் தந்துள்ளது எனலாம். விடுதலையில் பங்கு பெற்ற வர்களைத் ''தியாகி'' என்றழைப்பதுபோல நாடகத் துறைக்கு சுருங்கச் சொல்லிவிட முடியாத தொண்டு புரிந்த இவரை ''நாடகத் தியாகி'' என்று அழைத்தல் பொருந்தும். இவருக்குப் பாரத அரசு, பத்மபூஷண் என்ற விருதினை வழங்கியது.

சம்பந்தனார் நாடக வளர்ச்சிக்குச் செய்த தொண்டுகளில் சிறப்பாக மதிக்கத்தக்கன சில. இவைகள் இன்று வளர்ந்து வரும் நாடகக் கலைக்கு உரமானவை.

அ. கற்றவர்களை நாடகத்தில் பங்கேற்கச் செய்தமை. இதனால் நாடகக் கலைக்குச் சமுதாயத்தில் மதிப்பு ஏற்பட்டது. கற்றவர்கள் இக்கலையில் கவனம் செலுத்தினர்.

ஆ. ஈழநாடு, கேரளம் முதலான பகுதிகளுக்கும் சென்று நாடகம் நடத்தி, நாடகக் கலையில் அப்பகுதி வாழ் மக்களுக்கு ஆர்வம் ஊட்டியமை. இவ்வார்வத்தால் அண்டை நாடு களிலும் நாடகத் தமிழ் ஆக்கம் பெற்றது. ஈழ நாட்டு நாடகக் கலைஞரான கலையரசு சொர்ணலிங்கம் பிள்ளை, நாடு போற்றும் நல்ல நடிகராகப் போற்றப் பெற்றமைக்குச் சம்பந்தனாரே காரணம் என்பதனைக் கலையரசே எழுதுவர்.

இ. தமிழ் நாடகங்கள் புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இன்பியல் முடிவில் நிறைவு பெற்ற ஒரே போக்கினை மாற்றி மேலைநாடுகளின் அமைப்பு முறையைத் தழுவித் தமிழகப் பின்னணி கொடுத்து இன்பியலும் துன்பியலுமாக நாடகங்களைப் படைத்தார், நடித்தார். இஃது இலக்கிய நாடகத்திலும் மேடை நாடகத்திலும் ஏற்பட்ட சிறந்த பரிணாமம்.

ஈ. மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தமிழில் ஆக்கி நாடகத் துறைக்குப் புதிய வருவாய் உண்டாக்கினார்.

உ. விடிய விடிய நடந்த நாடகங்களை மூன்று மணி நேர நாடகங்கள் ஆக்கிப் பார்ப்பவர் சலிப்பையும் களைப்பையும் போக்கிய பெருமை இவருக்கு உண்டு. இவருடைய நாடகங்களில் புத்த அவதாரம் என்பதும் ஒன்று. இது புத்தருடைய 82ஆம் ஆண்டு வரலாற்றைக் காட்டுவது. இந் நீண்ட கால நிகழ்ச்சிகளை மூன்று மணி நேரத்திற்குள் நடிக்கத் தக்கதாக அமைத்தார் எனின் இவரது ஆற்றல் எத்தகையது என உணரலாம். நாடகமோ திரைப்படமோ மூன்று மணி நேரம் என்னும் கால அளவிற்கு உரியது என்னும் கருத்திற்கு வித்திட்டவர் இவரே.

ஊ. சிறந்த நாடக ஆசிரியர்கள், தங்களுடைய பாத்திரங்களைக் கொண்டு மனிதனின் உள்ளத்துள் எழும் போராட்டத்தைச் சித்திரித்து மக்களின் மனத்தை தூய்மைப் படுத்த வேண்டும் என்பர் நாடக ஆசிரியரான பெர்னாட்ஷா. இக் கருத்தினை மெய்ப்பிக்கும் வகையில் சம்பந்த முதலியார் பல நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார். இரு நண்பர்கள், இரண்டு ஆத்மாக்கள், மனோகரன் ஆகிய நாடகங்கள், இத்தன்மை கொண்டன. இரு நண்பர்கள், மனோகரன் ஆகிய நாடகங்கள், உலகப் பெரும் நாடகங்களுடன் ஒப்பிட்டுக் காணத்தக்கவ என்று கூறுவர் அவ்வை சண்முகம்[1].

---

1. டி. கே. சண்முகம், நாடகக்கலை (1959) அ. ப. கழகம் பக். 28

10 என். எஸ். கிருஷ்ணன்

தமிழ் நாடக உலகில் தம் நகைச்சுவை நடிப்பின் மூலம் அழியாப் புகழை நாட்டியவர் கலைவாணர் என். எஸ். கே. அவர்கள். நகைச்சுவை நடிப்பில் இவர் முதன்மை பெற்று விளங்கியதால் ''நகைச்சுவை மன்னர்'' என்ற சிறப்புப் பெயர் பெற்றார்.

அடிப்படைக் கொள்கை

நாடகத்துறையிலும், திரைப்படத்துறையிலும் இவர் செய்த தொண்டுகள் அளவற்றவை. சிரிக்கச் சிரிக்க வைத்தே இவர் மக்களைச் சிந்திக்க வைத்தார். சிரிப்பது மட்டும் போதாது, அந்நிகழ்ச்சி சிந்தனையைத் தூண்டுவதாகவும் அமைய வேண்டும் என்பது இவர் அடிப்படைக் கொள்கை. சமுதாயத்தில் நீண்டகாலமாக ஊறிக் கிடந்த தீண்டாமையை இவர் தம் நாடகங்கள் மூலமாகவும், கிந்தனார் கதா காலட்சேபம் வாயிலாகவும் சாடினார். இக்காலட்சேபம் தீண்டாமையை ஒழித்துக் கல்வி கற்று முன்னேறுதல் இன்றி யமையாதது என்ற கருத்தை வற்புறுத்துகின்றது.

கலைவாணருடைய நாடகக் கலைவாழ்வு அவரது பதின் மூன்றாம் வயதிலேயே தொடங்கிவிட்டது. டி.கே.எஸ். நாடகக் குழுவில்தான் அவர் முதன் முதலில் நடித்து வந்தார். நடிக்கும் காலத்திலும் சக நடிகர்களின் இன்ப துன்பங்களில் பங்கேற்று உதவிகள் செய்வது நகைச்சுவை வேந்தரின் இயல்பு.

நாடகக்கலை, நாட்டுத் தொண்டிற்குப் பயன்பட வேண்டும் என்பது கலைவாணர் கருத்து. காந்தியடிகள், 1930இல் உப்பு சத்தியாக்கிரகப் போர் தொடங்கிய பொழுது

டி. கே. எஸ். குழுவினர் நாட்டுப்பற்றை ஊட்டவல்ல ''தேச பக்தி'' என்ற நாடகத்தைத் தயாரித்து வந்தனர். அந்நாடகத் துக்காகவே கலைவாணரால் தனிப்பட்ட வகையில் எழுதப் பட்டது. ''காந்திமகான் வில்லுப்பாட்டு''.

என். எஸ். கே. நாடக மன்றம்

என். எஸ். கே. நாடக மன்றம் என்ற நாடகக் குழுவை அமைத்துக் கலைவாணர் பல அரிய சீர்திருத்த நாடகங்களை நடத்தி வந்தார். அவற்றுள் குறிப்பிடத் தக்கவை, ''இழந்த காதல்'', ''நல்ல தம்பி'', ''ஐம்பதும் அறுபதும்'' முதலியன.

மூடநம்பிக்கைகள் மனித முன்னேற்றத்துக்கு முட்டுக் கட்டை என்பதையும், கல்வி ஒன்றே அறியாமையை ஒழிக்கச் கூடியதென்பதையும் நன்குணர்ந்த என். எஸ். கே. தமது நாடகங்களில் இவை போன்ற சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைப் புகுத்தி நகைச்சுவையோடு அவற்றைக் கலந்து மக்களுக்கு வழங்கி வந்தார். சமுதாயத்துடன் ஒன்றிய பிரச்சினைகளே இவர் நாடகங்களில் கருவாயின.

நடிகர், கதாசிரியர், பாடலாசிரியர், இயக்குநர் என்ற எல்லாத் துறைகளிலும், ஈடுபட்டுழைத்து வெற்றி கண்டவர் என். எஸ். கே. இவருக்கு இசைப்புலமையும் உண்டு. ஒவ்வொரு நாளும் ஒவ்வொரு புது முயற்சியில் ஈடுபட்டு நாடகங்களில் புதுமையைப் புகுத்த இவர் எண்ணுவார். சகநடிகர் பகலில் தூங்கும்போது, இவர் மட்டும் தூங்காமல் விழித்திருந்து தம் நடிப்பைப் பற்றியே சிந்திப்பார். ஆனந்தவிகடன் போன்ற செய்தி இதழ்களில் வரும் துணுக்குகளைப் படித்து நாடகக் கதைகளுக்கு ஏற்றபடி அவற்றுக்கு உருவம் கொடுத்து மேடை யிலே நடித்து விடுவது இவரின் ஒப்பற்ற சாதனை.

கலைவாணரும் திருமதி மதுரம்அம்மையாரும் இணைந்து நடித்து நாடக உலகுக்குச் செய்துள்ள தொண்டு மதிக்கத் தக்கது.

சுயமரியாதைக் கழகத் தொடர்பு

சுயமரியாதை இயக்கத்துடன் தொடர்புடையதாக இருந்ததால் இவர் நாடகங்களில் அம் மணம் நிறைந்திருக்கும். இவரது நகைச்சுவையின் சிறப்பைச் சிறந்த நாடக ஆசிரியரான அறிஞர் அண்ணா அவர்கள் கீழ்க்கண்ட வண்ணம் குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

கலைவாணருடைய சிறந்த உழைப்பு அவருக்கு மட்டுமல்லாமல் கலைத்துறைக்கே, நகைச்சுவைப் பாத்திரத்திற்கே ஒரு தனியிடத்தைப் பெற்றுத் தந்திருக்கிறது. நகைச்சுவைப் பாத்திரமென்றால் ஒட்டப்பட்ட மீசை திடீரென்று கீழே விழும். அது நகைச்சுவைப் பாத்திரம். நடக்கின்றபொழுது இடறிக்கீழே விழுவார்கள். அது நகைச்சுவைப் பாத்திரம். இப்படியிருந்ததை மாற்றி நகைச்சுவைப் பாத்திரமென்பது சிந்தித்துப் பார்த்துச் சிரித்து நற்பயனைப் பெறத்தக்க ஒரு பாத்திரம் என்று மாற்றியமைத்துக் காட்டியவர் நகைச்சுவை மன்னர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள். நாடகத்தில் நகைச்சுவையைப் புகுத்தி நல்ல கருத்துக்களை நாட்டில் பரப்பிய நாடகவாணர், கலைவாணர் என்று கூறுவது முற்றும் பொருந்தும்.

11. சி.என். அண்ணாதுரை

அறிஞர்க்கு அறிஞர் என் உலகப் பேரறிஞர்களால் பாராட்டப்பட்ட அண்ணாதுரை அவர்கள், செய்தித்தாள்,

சொற்பொழிவு என்னும் பிரசார பீரங்கிகள் மூலமாக அன்றியும் நாடகக்கலை வாயிலாகவும் தமது கொள்கைகளை மக்களிடையே பரப்பி வந்தமை அனைவரும் அறிந்தது ஆகும். இவரது நாடகங்களில் மிக்க புகழும் பாராட்டுதலும் பெற்றவை சந்திரோதயம், சந்திரமோகன் அல்லது சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம், வேலைக்காரி, ஓர் இரவு, நீதிதேவன் மயக்கம் என்பவை.

இவரால் இயற்றப்பட்ட நாடகங்களை இவரது இயக்கத்தினர் அரங்கேற்றி நடித்தனர். அறிஞர் அண்ணாதுரை தம் நாடகங்களில் நடித்து ஒரு சிறந்த நடிகராகவும் விளங்கினார். தாம் எழுதிய சந்திரமோகன், சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம் போன்ற நாடகங்களில் அவர் நடிப்பைக் கண்டு வியந்து பாராட்டிய மேதைகள் பலப்பலர்.

சந்திரோதயம்

1943இல் எழுதப்பட்டது சந்திரோதயம். இது அப்பட்டமான கட்சிப் பிரச்சார நாடகம். தீண்டாமையின் கொடுமையைச் சித்திரிப்பது. தாம் எழுதிய இம்முதல் நாடகத்தில் அண்ணா அவர்களே முக்கிய நடிகராக ஜமீன்தார் பாகமேற்று நடித்திருக்கிறார்.

இந்நாடகத்தைக் கண்ட ஔவை தி.க. சண்முகம் அவர்கள் ''இப்படியே தொடர்ந்து அண்ணா அவர்கள் நடித்து விட்டால் பரம்பரை நடிகர்களான நாங்கள் எல்லாம் இந்தத் தொழிலை விட்டுவிட வேண்டியதாக இருக்கும்போல் தோன்றுகிறது'' எனக் கூறி மனமகிழ்ந்து பாராட்டினார்.

வரலாற்று நாடகம்

சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம் ஓர் அரிய வரலாற்றுச் சித்திரம். வரலாற்றை மையமாக வைத்துச் சமூகத்தில் தாண்டவமாடும் அநீதிகளையும், ஆரியச் சூழ்ச்சியையும் விளக்க முடியும் என்பதற்கு இந்நாடகம் ஓர் எடுத்துக்காட்டு. இதில் அறிஞர் அண்ணா "காகபட்டர்" வேடம் தாங்கி நடித்தபோது நாடெங்கும் ஓர் பெரும் சலசலப்பு ஏற்பட்டது.

வேலைக்காரி

வேலைக்காரி என்ற நாடகம் திரைப்படமாக வெளி வந்துள்ளது. இது அண்ணாவின் உரைநடை எழுதும் ஆற்றலைத் தமிழ் மக்கள் முதன் முதலாக அறியப் பெரிதும் உதவியது எனலாம். சமூகத்தின் உயர்மட்டத்தில் உள்ளவர் கள் பணத் திமிரால், புரியும் அட்டூழியங்களை மிக அழகாக இந்நாடகம் சித்திரிக்கின்றது. இதில் வரும் "கத்தியைத் தீட்டாதே, புத்தியைத் தீட்டு" என்ற அறிவுரைச் சொற் றொடர் தமிழ் உள்ளளவும் அழியாமல் நிலை பெறத்தக்கது. இன்றைக்கும் இச் சொற்றொடர் பல கூட்டங்களில் ஷேக்ஸ் பியரின் நாடகங்களில் உள்ள வசனங்களைப் பயன்படுத்துவது போல பலரால் பயன்படுத்தப் பெறுகின்றது.

ஓர் இரவு

ஓர் இரவு அண்ணாவின் நாடகங்களில் மணிமுடியாக விளங்குவது. இதுவும் திரைப்படமாக வந்துள்ளது. ஏழை- பணக்காரன் ஆண்டான் - அடிமை இவ்வேற்றுமைகள் சமுதாயத்தைக் கௌவிப் பிடித்திருப்பதால் விளைந்துள்ள கேடுகளை மிக அற்புதமாக இந் நாடகம் சித்திரிக்கின்றது

வருருசி-கொண்டலைவோர், பல ஆசை கொண்டலைவோர், சூழ்நிலையால் திருடராக்கப்படுவோர், வாழ்வில் போராடும் மங்கையர் ஆகியோரைப் பாத்திரங்களாக வைத்து அற்புதமான முறையில் பின்னப்பட்டிருக்கிறது இந்நாடகம்.

''பணக்காரன் இதயத்திற்கும், இரும்புப் பெட்டிக்கும் ஈஸ்வரன் சம்பந்தம் வைக்கிறதில்லை'', சமூகத்தில் சாக்கடைப் புழுக்கள் ஏற்படுவதற்குக் காரணம் கன தனவான்களின் காமச் சேறுதான்'' என்பன போன்ற உரையாடல்கள் உள்ளத்தை அள்ளுகின்றன,

இந்நாடகத்தைக் கண்ணுற்ற கல்கி ரா. கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் அண்ணாவைத் தமிழகத்தின் பெர்னாட்சா எனப் பாராட்டியது மறக்கத்தக்கதன்று. ஓர் இரவு என்ற தலைப்பு நாடகத் தலைப்புக்களில் புதுமையானதாகும். ஓர் இரவில் நடக்கும் அந்நிகழ்ச்சிகள் நாடகத்தில் சுவைபடச் சித்திரிக்கப் படுகின்றன.

நீதிதேவன் மயக்கம்

எல்லா ஞானத்தையும் பெற்றிருந்த இராவணனிடத்தில் ''இரக்கம்'' என்ற ஒரு பண்பு மட்டும் இல்லை ''இரக்கம் இல்லாதவரே அரக்கர்'' என்பது கம்பரின் மதிப்புரை. இரக்கம் இல்லாதவர்களாக நின்று தன்னைவிடக் கொடுமை செய்தவர்கள் புராணங்களில் யார் யார் என்று இராவணன் வாதிடுவதாக எழுதப்பட்டதுதான் நீதிதேவன் மயக்கம்.

''என்னை இரக்கமில்லாத அரக்கன் என்று குற்றம் சாட்டி விட்டாய். இரக்கமே இல்லாத என்னைவிடக் கொடியவர் களான இவர்களைப் பற்றி என்ன கூறுகிறாய்?'' என்று

கம்பனையே கொண்டு வந்து கூண்டில் நிறுத்தி அண்ணாவே இராவணனாக நின்று கேட்கும் போது அந்நாடகத்தைப் பார்த்தவர்கள், அக்காட்சியை இன்று நினைத்தாலும் மெய் சிலிர்ப்பதுண்டு. மேனகையைத் துரத்தியடித்த விசுவாமித்திரன் சகுந்தலையைத் தவிக்கவிட்ட துஷ்யந்தன், சீதையைக் காட்டில் கொண்டுபோய் விட்ட இராமன் இப்படிப் பலர் இதில் குற்றஞ் சாட்டப்படுகின்றனர். இராமனைப் பற்றிய குற்றச்சாட்டை முடித்து இவை ஒவ்வொன்றும் எவ்விரக்கத் தின் பாற்பட்டவை? என இராவணன் அடுக்கியபோது நீதி தேவன் தீர்ப்பளிக்க முடியாமல் மயங்கி விழுந்து விடுவதால் நாடகம் இப்பெயர் பெற்றுள்ளது.

அரசியல் நாடகங்கள்

அண்ணாவின் நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை கண்ணீர்த்துளி, நன்கொடை என்னும் அரசியல் நாடகங்கள். இவை கட்சிப் பிரச்சாரக் கருத்துக்கள் நிறைந்தவை. எதிர்க் கட்சிக்காரர்களின் பாதை மாறிய போக்கினை இவை சாடு கின்றன.

எள்ளல் கோட்பாட்டு நாடகங்கள்

''இரக்கம் எங்கே'' என்பது ஒரு நாடகம். வாழ்க்கையில் பலரால் பல சமயங்களில் இரக்கத்தைக் கைக்கொள்ள முடிவ தில்லை. என்ற கருத்தை இது தெளிவாக்குகின்றது. ''கல் சுமந்த கசடர்'' என்னும் சிறு இலக்கிய நாடகம் கற்புடைத் தெய்வமாகிய கண்ணகியின் சிலைக்குரிய கல்லைக் கனகவிசயர் சுமந்து வரும் படிச் செய்த சேரன் செங்குட்டுவனின் வீரத்தை விளக்குகின்றது. ராகவாயணம் என்னும் நாடகம் கதாகாலட் சேபத்தின் பெயரால் பெரும் பொருள் வாங்கி ஏப்பமிடும்

எத்துச் செயலை எடுத்துரைக்கின்றது. திருமடங்கள் சில வற்றில் நடைபெறும் ஊழல்களைக் கடிந்துரைப்பது ''புதிய மடாதிபதி'' என்னும் நாடகச் சித்திரம். இம்மாபெரும் நிலப் பரப்பு - உலகம் என்ற ஒன்றில் அடங்காது. உலகம் என்பது பலப்பல வகையானது. ''ஒரே உலகம்'' என்று கூறப்படும் குறிக்கோள் பொருந்தாது என்ற இக்கருத்தைஎடுத்துக் கூறுவது ''கண்ணாயிரத்தில் உலகம்'' என்ற சமூக நாடகம்.

அறிஞரின் நாடகங்களில் சமூகத்தில் புரையோடிக் கிடக்கும் ஊழல்களைக் கிளறிச் சீழ்பிடித்த புண்களை அறுத்துக்காட்டி, அவற்றிற்கு மருந்தும் கூறப்பட்டிருக்கும். எள்ளல் கோட்பாட்டில் இந்நாடகங்கள் அமைந்திருக்கின்றன.

நாடகத்தால் விளைந்த பயன்

அறிஞரின் மறுமலர்ச்சித் தமிழ்நடை மொழிநடை அமைப்பு முதலியவற்றில் பல எழுத்தாளர்களைக் கவர்ந்து அவர்களை யும் பின்பற்றச் செய்தது என்பது அறிஞர்களின் துணிபு. நாடக உறுப்புக்களில் வசனம், மிக முக்கியமானதொரு உறுப்பு என்று கருதப்பட்டது, இவரது நாடக வசனங்களால் எனலாம். பிறமொழிச் சொற்களை அளவின்றித் தம் நாடகங் களில் கையாண்ட போதிலும் இவர் நூல்கள் தமிழ் மொழிக்குக் கருவூலம் போன்றவை என்பது திண்ணம்.

சமூக நாடகங்களை எழுதிய இந்நூற்றாண்டு நாடக ஆசிரியர்களுள் அறிஞர் தனிச் சிறப்பு உடையவர். சமூகத்தைப் பற்றி எப்பொழுதும் கவலைப்பட்டுக் கொண்டிருந்த இவரின் சரித்திர நாடகங்களிலும் சமூகச் சிந்தனைகள் தலைகாட்டா மலில்லை. இவரது நாடகச் சிறப்பை உணர்ந்த திரு எஸ். டி. சுந்தரம் அவர்கள் அறிஞரைக் கீழ்க் கண்டவண்ணம் புகழ்ந்து எழுதுகின்றார்.

''தமிழுக்கு ஒரு டிக்கன்ஸ், கோலநடைக்கொரு கோல்ட்ஸ்மித், உணர்ச்சியை உலுக்க ஒரு விக்டர் ஹியூகோ, உரையாடலுக்கு ஒரு ஷெரிடன், கேலிக்கு ஒரு மோலியர், பேச்சுக்கு ஒரு பாக், எளிமைக்கு ஒரு எமிலிஜோலா, எல்லா வற்றையும் மீறி, பகை மறந்து நகைக்கச் செய்யும் பெர்னாட்ஷாவின் பைந்தமிழ் வாரிசாக விளங்கிய அண்ணா நாடக உலகுக்குக் கிடைத்ததை எண்ணி எண்ணிப் பெருமைப் பட்டோம்''[1]

''கண்ணீர்த்துளி, வேலைக்காரி, ஓர் இரவு, சந்திரமோகன், நீதிதேவன் மயக்கம் முதலான நாடகங்கள் சிறந்த நோக்குடன் அறிஞர் அண்ணாதுரையால் இயற்றப்பட்டவை. அவர் நாடகங்களில் கையாண்ட உரைநடை புதுமையானது; சிந்தனையைக் கிளருவது. சமுதாயத்தில் இருண்ட பகுதிகளை மேல் மட்டத்தில் உள்ளவர்களின் வாழ்க்கையின் ஊழல்களை மறைக்காமல் பலரும் கண்டு சிரிக்கும் வகையில் வெளிப்படுத்தி சீர்திருத்தக் கருத்துகளுக்கு நாடகங்களை நன்கு பயன்படுத்தி யவர் அவர் அவர் எழுதிய நாடகங்களில் அவரே திறம்பட நடித்து மகிழ்ந்தவர். பல நாடகக் குழுக்களையும், கலைஞர் களையும், எழுத்தாளர்களையும் இத்துறையில் ஊக்கமூட்டிப் போற்றி வளர்த்தவர்''[2] என்று டாக்டர் மு.வ. அவர்கள், அண்ணாவின் நாடகப் பணியைப் பற்றித் தம் வரலாற்றில் மதிப்புடன் குறிப்பிடுவர்.

சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் திரு. ஜனார்த்தனம் என்ற ஆய்வாளர், அறிஞர் அவர்களின் நாடகங்களை

---

1. நாடக உலகில் அண்ணா, பக். 145
2. மு. வரதராசன், தமிழிலக்கிய வரலாறு (1973) சாகித்திய அகாதமி, புதுடில்லி, பக். 267-268

''டாக்டர்'' பட்டத்திற்கு ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொண்டு பட்டம் பெற்றுள்ளார்.

தமிழ் நாட்டுக்குக் கிடைக்க வேண்டிய ஒரு ஷேக்ஸ்பியரை அறிஞரின் அரசியல் வாழ்வு கெடுத்துவிட்டது என்று அறிஞரின் நெருங்கிய நண்பர்கள் அடிக்கடி கூறுவதுண்டு.

12. டி. கே. சண்முகம்

நம் தலைமுறையைச் சேர்ந்த ''அவ்வை'' சண்முகம் மூன்று தலைமுறையினரைச் சந்தித்த பழம பெரும் நடிகரும், பல மாற்றங்கள் மேடைகளில் நிகழக் கண்டவரும், மாற்றங்களைச் செய்தவரும் ஆவார்.

இவர் சந்தித்த முதல் தலைமுறை நாடக உலகில் புதிய ஊழியை (Era) உருவாக்கிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தலைமுறையாகும்.

இரண்டாம் தலைமுறை நாடகத்துறைக்கு மதிப்பினைக் கூட்டிய பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தலைமுறையாகும்.

மூன்றாம் தலைமுறை தமிழ் நாடகங்களில் மறுமலர்ச்சி ஏற்படுத்திய தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், மு. கந்தசாமி முதலியார் தலைமுறையாகும்.

இவர்களோடு நடித்தும், அவர்கள் நாடகங்களை நடத்தும் பேறும் பெற்ற இக்கலைஞரின் உடன்பிறப்புக்களும் இக் கலைக்குத் தங்களை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர்களாவார்கள்

மேடை நாடகத்தில் ஏற்பட்ட பரிணாமவளர்ச்சியை இக்கலைஞர் ''நாடகக்கலை'' என்ற நூலில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

அ. ''நான் நாடகத்துறையிலே இறங்கிய அந்த நாளில் நாடகக்கலைஞர்கள் மிகவும் இழிவாகக் கருதப்பட்டு வந்தார்கள்''.

ஆ. ''மூன்றே மூன்று கியாஸ் லைட்டுக்களை வைத்துக் கொண்டு நாடகங்கள் நடைபெற்ற போதும் நான் நடித்தேன். இன்று கண்ணைப் பறிக்கும் மின்சார வெளிச்சத்திலேயும் நடித்து வருகிறேன்''.

இ. ''பாலர் நாடக சபைகளில் பெண்களைச் சேர்ப்பது வழக்கமில்லை. ஆண்களேதான் பெண்வேடம் புனைந்து வந்தார்கள். பிரபலமாக எல்லாப் பாலர் நாடக சபைகளிலும் இதே வழக்கந்தான் இருந்து வந்தது. இதில் முதன் முதலாக மாறுதல் செய்து பெண்களையும் சேர்த்து நடிக்கச் செய்தது எங்கள் நாடக சபைதானென்பதைப் பெருமையோடு சொல்லிக் கொள்வேன். அப்படி முதன் முதலாக எட்டு வயதுப் பருவத்திலேயே சேர்க்கப்பட்ட பெண்தான் எம். எஸ். திரௌபதி''.

ஈ. ''1935ஆம் ஆண்டுக்குப்பின் நாடக மறுமலர்ச்சியிலே மற்றொரு திருப்பம் ஏற்பட்டது. என் அண்ணா டி. கே. முத்துசாமி அவர்கள் வங்காளி நாவலான ''அன்ன பூர்ணகா மந்திர்'' என்னும் நாவலை ''குமாஸ்தாவின் பெண்'' என்ற பெயரால் நாடகமாக அரங்கேற்றினார்.

1942 பிப்ரவரி மாதம் 2ஆம் தேதி மதுரையில் ஔவையார் நாடகத்தை அரங்கேற்றினோம் இந்த நாடகம் ஆசிரியர்

பி. எத்திராஜுலு அவர்களால் எழுதப் பெற்றது. ஔவை யாரில் கதாநாயகன் என்று ஒருபாத்திரமே இல்லை. நாடகம் முழுதும் ஒரு மூதாட்டியே கதாநாயகி. காதல் சிங்காரக் காட்சிகளே நாடகத்தில் இல்லை. நாடக இலக்கணத்தின்படி தோன்றுதல், திரிதல், ஒடுங்கல் என்ற முறையை அனுசரித்து எழுதப்படாத புதுமை நாடகம் ஔவையார். இந்த நாடகம் ரசிகர்களால் வரவேற்கப்பட்டது எங்களுக்கு மட்டுமல்ல தமிழ் நாடக உலகுக்கே ஒரு மகத்தான வெற்றியென்று குறிப்பிட வேண்டும்.

இந்நாடகத்தைப் பார்த்த கல்கி ஆசிரியர் ரா. கிருஷ்ண மூர்த்தி பின்வருமாறு 1945இல் எழுதினார்.

''இந்த நாடகத்தைப் பார்த்து வந்தது முதல் எனக்கு என்ன தோன்றியது என்றால், நம் கையில் மட்டும் அதிகாரம் இருந்தால் இந்த நாடகக் கம்பெனியையும் இந்த ஔவையார் நாடகத்தையும் உடனே நாட்டின் பொது உடைமை ஆக்கிவிட வேண்டும்'' என்பதுதான்.

கலைஞரும் பொதுத் தொண்டன்

எட்டு வயதில் இத்துறைக்கு அடியெடுத்து வைத்த இவர் சொந்தமாக 32 நாடகங்கள் தயாரித்தார். 80 நாடகங்களுக்கு மேல் நடித்தவர். தமிழ்ப் பண்பாட்டு நாடகமென வருணிக்கப் படும் இராசராசசோழன் ஆயிரம் முறை அரங்கேற்றப் பெற்றுள்ளது. மேடைக்கலையை சமூகத்தில் உயர்வாக நினைக்க கால முழுதும் அரும்பாடுபட்டார். அப்பாடு பட்டதிற்குரிய சிறப்பினையும் இவர் பெற்றார்.

நடிகர்கள் சமூகத்தில் மதிக்கவும் போற்றவும் பட்டார்கள் என்பதற்கு இவருக்கு நகராட்சி, ஊராட்சி, மன்றங்களும்

கலை மன்றங்களும் ஆக முதலாக ஏறத்தாழ 130 நிறுவனங்கள் வரவேற்பு அளித்துள்ளன என்பதிலிருந்து அறியலாம். கலைத் தொண்டரும் பொதுத் தொண்டரே என்பதனை பாருக்குக் காட்டிய பெருமை இவருக்குண்டு.

புதுவித்துக்கள்

நாடகங்களில் இவருக்கு முன் தேசபக்தியுணர்ச்சி ஊட்டும் நாடகங்கள் பலர் நடித்திருக்கிறார்கள். ஆனால் சீர்திருத்தக் கருத்துக்கள் பூத்துக் குலுங்கும் சமுதாய நாடகங்களான ''மனிதன்'', ''குமாஸ்தாவின் பெண்'' முதலிய நாடகங்களை நடித்து, புதுவித்துக்களை இரசிகர்களிடம் பரப்பிய பெருமை இவருக்கு உண்டு. அண்ணல் காந்திக்கு சத்திய நெறிப்படி நடக்கத் தூண்டியது ஹரிச்சந்திர நாடகம் என்று தம் சுயசரிதை யாகிய சத்திய சோதனையில் அண்ணல் எழுதியிருக்கிறார். இந்தப் பிரச்சாரச் சாதனத்தில் திரு. சண்முகம் நாடகம் வெற்றி கண்டது உண்டு. இவரது அந்தமான் கைதி நாடகத்தைப் பார்த்த நீதிபதி சி. எஸ். சௌத்திரி ''இந்த நாடகம் என்போன்ற நீதிபதிகளுக்கு நீதியை எடுத்துச் சொல்வது போல இருக்கிறது. இம்மாதிரியான நாடகங்களை என்போன்ற நீதிபதிகள் பார்க்க வேண்டும் என்று ஆசைப்படுகிறேன்'' என்று பாராட்டினர்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ''நாடகக்கலை'' என்று இவர் 1965இல் நிகழ்த்திய சொற்பொழிவு, சென்னைப் பல்கலைக்கழக நாடக மாணவர்களுக்குப் பாட நூலாக மாறிய பெருமையை நடிகர் உலகில் வேறு யாரும் அடைந்ததில்லை. தம் நாடக வரலாற்றை எனது நாடக வாழ்க்கை என்று சுவைபட எழுதும் ஆற்றல் பெற்ற எழுத்தாளராக விளங்குகிறார். இவர் நல்ல பேச்சாளரும் பாடகரும் ஆவர்.

பட்டங்கள்

இவரது நடிப்பைப் பாராட்டி 1941இல் மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம் ''முத்தமிழ்க் கலா வித்துவ ரத்தினம்'' என்ற பட்டமளித்துப் பாராட்டியது. 1944இல் டாக்டர் ஆர். கே. சண்முகம் செட்டியார் தலைமையில் ஈரோட்டில் நடந்த முதல் நாடகக்கலை மாநாடு ''அவ்வை'' என்ற பட்டம் அளித்துப் போற்றியது. புதுவை இராமகிருஷ்ண பாடசாலையினர் ''நாடக வேந்தர்'' என்ற பட்டம் தந்தனர். தவத்திரு குன்றக்குடி அடிகளார் நடத்திய பாரதி விழாவின் போது இவருக்கு ''நடிகர்கோ'' என்ற பட்டம் அளிக்கபட்டது. 1960 இல் தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம்[1] இவருக்குச் ''சிறந்த நாடக நடிகர்'' என்ற விருதை வழங்கியது. கலைமாமணி என்ற பட்டத்தையும் வழங்கியது. 1961இல் புதுடில்லியில் பண்டித மோதிலால் நேருவின் நூற்றாண்டு விழாவில் டி. கே. எஸ். சகோதரர்களின் நாடகங்கள் நடைபெற்றன. அப்போது இராசேந்திர சோழனாக நடித்த சண்முகத்தைப் பிரதமர் நேரு அவர்கள் மனமுவந்து பாராட்டினார். தமிழ் நாட்டில் சிறந்த நாடக நடிகர் என்பதற்காக 28—8—62 இல் தில்லி மத்திய சங்கீத நாடக அகாடமியின் விருது சண்முகத்துக்கு அளிக்கப்பட்டது. எல்லாவற்றுக்கும் சிகரம் வைத்ததுபோல 5—10—71இல் பாரத குடியரசுத் தலைவர் வி. வி. கிரி அவர்கள் இவருக்கு ''பத்மஸ்ரீ'' என்ற பட்டமளித்துப் பாராட்டினார்கள்.

நன்றி மறவாத நடிகர்

அன்பு, அறிவு, அடக்கம், நேர்மை ஆகிய அரும் பண்புகள் வாய்ந்தவர் திரு. சண்முகம். நம் வாழ்க்கைக்கு வழிகாட்டிய

1. தமிழக முதல்வர் கலைஞரின் தமிழ்ப் பற்றால் இப்பெயர், தமிழ்நாடு இசை நாடக மன்றம் என்று அண்மையில் மாற்றப் பெற்றுள்ளது.

ஆசிரியர்களை அல்லும் பகலும் நினைத்து அஞ்சலி செலுத்தியது இவரது நன்றி மறவாப் பண்புக்குத் தக்க சான்றாகும். மதுரையில் தம் ஆசிரியர் சங்கரதாசுக்குச் சிலை அமைத்ததும், பம்மல் சம்பந்தனாரின் பிறந்தநாள் விழாவை ஆண்டு தோறும் கொண்டாடி வந்ததும் ஆசிரியப் பேரன்பைக் காட்டி நிற்பன.

அரை நூற்றாண்டுக் கலைப்பணி

அ. திரு சண்முகம் தமது ஆறாவது வயது தொடங்கி, அறுபத்தொன்றாவது வயதுவரை நாடகங்களிலும் திரைப் படங்களிலும் நடித்து நாடகக்கலையை வளர்த்து வந்தவர்; சாரீரம் கெடாமல் இறுதிவரை பாடி வந்தார் என்பன குறிப்பிடத்தக்கன.

ஆ. இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், போன்ற வெளிநாடுகளிலும், டில்லி, பம்பாய், திருவனந்தபுரம், மங்களூர் போன்ற வெளிமாநில நகரங்களிலும்தம் குழுவினருடன் சென்று சிறந்த தமிழ் நாடகங்களை நடத்திப் புகழ்ஈட்டினார்.

பணிபுரிந்த பதவிகள்

1950இல் பெரு முயற்சி செய்து ''நாடகக் கழகம்'' ஒன்றை நிறுவி அதன் முதல் தலைவராக இரண்டாண்டுகள் இருந்து பணிபுரிந்தார்.

தென்னிந்திய நடிகர் சங்கத்தின் மாத வெளியீடான ''நடிகன் குரல்'' என்ற இதழின் பொறுப்பாசிரியராக இருந்து மூன்றாண்டுகள் பணிபுரிந்தார்.

டில்லி மத்திய சங்கீத அகாடமி, தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் ஆகிய நிறுவனங்களில் செயற்குழு உறுப்பினராக

இருந்து இவர் ஆற்றிய பணிகள் நாடகக் கலைக்கும், கலைஞர்க்கும் நல்ல பயனைத் தந்துள்ளன. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், இளங்கோ கலைக் கழகம் என்பவற்றின் தலைவராகவும், சென்னை நாட்டிய சங்கத்தின் துணைத் தலைவராகவும், பாரதியார் சங்கம், தமிழரசுக் கழகம் ஆகியவற்றின் பொதுச் செயலாளராகவும் இருந்து பணி பல புரிந்தவர்.

நம் தலைமுறையில் பெரும் மரியாதைக்குரியவராக விளங்கிய இவரை நாடகத் துறைக்காக அரசினர் மேலவை உறுப்பினராக நியமித்தனர்.

நாடக ஆராய்ச்சிகள்

1956இல் புதுடில்லியில் நடந்த அகில இந்திய நாடகக் கருத்தரங்கு மகா நாட்டில் தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களின் உறுப்பினராக இவர் கலந்து கொண்டு அரியதோர் ஆராய்ச்சி உரை நிகழ்த்தினார். 1962இல் இந்திய அரசியலாரின் உதவியுடன், கலாசாரப் பயிற்சித் தூதுக் குழுவின் தலைவராய்க் கல்கத்தாவுக்குச் சென்று பல நாடகங்களைக் கண்டும், வங்க நாட்டுக் கலைஞர்களுடன் கலந்து பழகியும் நுண்கலைகளை ஆராய்ந்து, கலாசார உறவை நிலைநிறுத்தும் வகையில் ஓர் ஆராய்ச்சி அறிக்கையைச் சமர்ப்பித்தார். 1966இல் கோலாலம்பூரில் நடைபெற்ற உலகத் தமிழ் மகாநாட்டில் இவர் தமிழ் நாட்டின் உறுப்பினராகக் கலந்து கொண்டு, தமிழ் நாடக வரலாறு பற்றிய அரியதோர் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை வழங்கினார்.

இவ்வாறு கலைக்காகவே தம் வாழ்நாளை ஈந்து அரும் பெரும் பணி ஆற்றி வந்த அவ்வை திரு. சண்முகம் 1973ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி 15ஆம் நாள் கலை உலகம் கலங்க வருந்தும்படி

இவ்வுலக வாழ்வை நீத்தார். ஆனால் நாடகத்துறையில் நீக்கமற நிறைந்து வாழ்ந்த இவர் ஒரு நடிகர் அடைய வேண்டிய அத்தனைச் சிறப்புக்களையும் பெற்றார். இவர் ஒரு நாடக இயக்கமாகவே இயங்கினார் என்பது பொருந்தும்.

13. நவாப் இராசமாணிக்கம்

நாடகம் பொதுமக்கள் இலக்கியமாகும் என்பதனை மெய்ப்பித்த பெருமை நவாப் இராசமாணிக்கம் பிள்ளையையே சாரும். இவர் காலத்தில் பணவசூலுக்காகக் காமச்சுவை ததும்பும் நாடகங்களைச் சில குழுக்கள் நடத்தி வந்தன. இதனால் கற்றவர்கள் கண்கொண்டு பார்க்கும் பாவக்கலையாக இருந்த நிலையில் அதனை மாற்றியவர்களில் இவரும் ஒருவர். உயர்மட்டத்தில் இருந்தவர்கள், நடுத்தர எளிய மக்கள் இவர் நாடகத்தால் மதுவுண்ட வண்டாயினர். இவர் படைத்த ''கலைமலர்கள்'' இன்றும் பார்த்தவர்களின் எண்ணங்களில் வாடா மலர்களாக விளங்குகின்றன.

இவர் நடத்திய நாடகங்கள் ஆண்டுக் கணக்கில் எண்ணற்ற முறைகள் நடந்தன. அந்நாடகங்களில் சில,

அ.	இராமாயணம்	...1000	முறை
ஆ.	கிருஷ்ணலீலா	...1500	,,
இ.	தசாவதாரம்	...1300	,,
ஈ.	ஐயப்பன்	...1400	,,
உ.	ஏசுகிருத்து	...1300	,,
ஊ.	பக்த ராமதாஸ்	... 600	,,
எ.	சதிலீலா	... 400	,,

1934இல் அண்ணல் காந்தியடிகள் கோவைக்கு வந்த பொழுது இவரது ''நந்தனார்'' நாடகத்தைப் பார்த்துப் பாராட்டினார். காட்சி சோடனைகளும் நல்ல பல உத்திகளும் தந்திரக் காட்சிகளும் இவர் நாடகத்தில் நிரம்ப உண்டு. இவர் தெய்வபக்தி, தேசபத்தி புராண இதிகாச நாடகங்கள் மட்டு மின்றிப் பங்கிம் சந்திரரின் ''துர்க்கேச நந்தினி'' என்ற வங்கக் கதையையும் தமிழில் நாடகமாக்கி நடித்தவர்.

சாதனைகள்

நடிகர்கள் சிலரை வைத்து ஒரு குழுவை நடத்தத் துன்பப் படும் நிலையில் ஒரு பள்ளிக்கூடம் போல நூற்றுக் கணக்கான சிறுவர் பெரியவர்களை வைத்து ஒரு குழுவை ஒரு சிறு கிராமத்திற்கு ஒப்பாக நடத்திய பெருமை இவருக்குண்டு. எவ்வளவு பெரிய நிகழ்ச்சிகளையும் மேடையில் தத்ரூபமாகச் செய்து காட்டிய முன்னோர் இவரே. தந்திரக் காட்சிகள் இவருக்குத் தண்ணீர் பட்டபாடு. மேடையை ஓர் இயங்கு உலகமாக மாற்றிக் காட்டி மக்கள் உள்ளங்களைக் கொள்ளை கொண்ட ''கலைக்கள்வர்'' திரு. நவாப். இவரது ஒவ்வொரு நாடகமும் ஏதாவது ஒரு சாதனையைச் செய்திருக்கிறது. உதாரணத்திற்கு இராமாயண நாடகத்தை மட்டும் காட்ட லாம் சென்னையில் இவரது இராமாயண நாடகம் நடந்த பொழுது, ஔவையார் படம் எடுத்த ஜெமினி வாசன் வசூல் பாதிக்கப்பட்டுவிடும் என்று கருதி இராமாயணம் நாடகம் முடிந்ததும் வெளியிடலாம் என்று தாமதம் செய்து வந்ததும், இராமாயண நாடகம் நடந்த இடத்தில் ''பஸ்'' நிறுத்தத் துவங்கிய பிறகு ''இராமாயணம் பஸ்ஸ்டாப்'' என்று பெயர் சூட்டப்பட்டதும் குறிப்பிடத்தக்கன.

14. எம். ஆர். இராதா

புராண, இதிகாச, சரித்திர, தேசபக்தி நாடகங்கள் நடத்திவந்த காலத்தில் பகுத்தறிவுக்கென ஒரு நடிகர் தோன்றி அவரால் நாடகக் கருவிலும் ஒப்பரும் சலசலப்பு ஏற்பட்ட தென்றால் அவ்வாறு உண்டாக்கியவர் எம். ஆர். இராதாவே.

ஆந்திர நாட்டைச் சேர்ந்த திரு கே. ராஜகோபால நாயுடுவின் மகனாகப் பிறந்த இராதா சிறுவயது முதலே முரட்டுக் குணம் உடையவராகவும், கல்வியில் பற்றில்லாத வராகவும் இருந்து வந்தார். இவர் குடும்பத்ினர் சென்னையில் குடியேறினர். பெற்றோர் மனம் வருந்தும்படி தமது ஏழாவது வயதிலேயே ஒரு சிறு பூசல் காரணமாக இவர் வீட்டைவிட்டு வெளியேறினார். நாடகத்தில் நடிக்க வேண்டும் என்ற பெரும் ஆர்வம் அப்பொழுதே இவருக்கு ஏற்பட்டது.

அந்நாளில் பெண்வேடம் புனைவதில் புகழ் பெற்று விளங்கிய மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு அவர்களுடன் சிதம்பரம் வந்து சேர்ந்து அவர் நாடகக் கம்பெனியில் பயிற்சி பெற்றார்.

முதல் வேடம்

இவர் நடித்த முதல் வேடம் கிருஷ்ணலீலாவில் பால கிருஷ்ணன் வேடமாகும். இன்றைய இவரது கொள்கைக்கு இது முரணாக இருந்தாலும் நுழைவு நாளில் இவர் சுய மரியாதை இயக்கத்தில் இல்லை. பிற்காலத்தில் இவருக்குத் தனியாக நாடகக் குழு இருந்தாலும் அந்நாளில் இவர் பயிற்சி பெற்ற குழுக்கள் பல.

பணிபுரிந்த நாடகக் குழுக்கள்

இராவண ஆர். கோவிந்தசாமி நாயுடுவின் நாடகக் கம்பெனி, சிலோன் நாடகசபை, சாமண்ணா அய்யர் நாடக சபை, ஜகன்னாத அய்யர் அவர்களின் பாலமீனரஞ்சனி சங்கீத சபை, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி முதலான பல நாடக சபைகளிலும் சேர்ந்து இவர் நடிகராகப் பணி யாற்றினார். பின்னாளில் பெரியார் ஈ. வெ. ரா. வின் தொடர்பு காரணமாகப் பகுத்தறிவினைப் பரப்பி இவர் நாடகத்தை முக்கிய சாதனமாகக் கொண்டார்.

ஒரு கட்சியின் வளர்ச்சிக்காகக் கருத்துக்களைப் பரப்பு வதற்குப் பேச்சாளர்கள், இதழ்கள் பயன்படுவதுண்டு. இவர் நாடகக் கலையை ஒளிவு மறைவின்றிப் பயன்படுத்தி வெற்றி கண்டார். நாடகத் துவக்கத்தில் திராவிடக் கழகக் கொடி பறத்தல், பெரியார் தோற்றமுடைய ஒருவர் நாடக ஆரம்பத் தில் நடித்தல், கடவுள் வணக்கத்திற்குப் பதிலாகப் பெரியார் வணக்கம் பாடுதல் முதலியவைகள் மற்ற நாடகக் குழுவில் இல்லாத புதிய கூறுகளாகும்.

கன்னையா நாயுடு அவர்களின் மேடைக் கலைக்கு முழுக்கப் புறம்பானவரான திரு. இராதா சாதாரணமாகக் கொட்டகையில் இரண்டொரு வெள்ளை, ஊதா, சிவப்புத் திரையில் வந்து நின்று மேடைக்கலையை எளிமையாக்கி நடிப்புக்கும், வசனங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்துப் பெரியதிருப்பத்தை மேடைக்கலையில் ஏற்படுத்தினார். நாடகம் நிறைவேற்ற ஏராளமான பொருட் செலவு ஏற்படும் என்ற அச்சத்தை அறவே போக்கியவர் இவர்.

கட்சிகள், சமூகங்கள், அரசாங்கம், கடவுளர்கள், மதவாதி கள் முதலியோர் இவர் நாடகங்களில் பட்டபாடு சொல்லுந் தரமன்று. திறந்தவெளி அரங்குகளில் மாநாடுகளில் இவர்

நாடகங்கள் பெரும் பகுத்தறிவுச் சுனைகளாக விளங்கியிருக்கின்றன. இவரது, தூக்குமேடை, இரத்தக்கண்ணீர், கீமாயணம் லட்சுமிகாந்தன் முதலிய நாடகங்கள் புகழ் பெற்றன.

அரசாங்கத்தின் கடுமையான தடைக்கும் இவரது நாடகங்கள் ஆளானதுண்டு. இவரது நாடகங்களில் கீமாயணம், துக்குமேடை என்பன தடைசெய்யப்பட்டன. இவைகளின் தலைப்பை மாற்றியும் இவர் நடத்திவிடுவது உண்டு. இக் கலைக்காகக் கைதானவர் இவர்.

நாடகங்களில் நையாண்டியை உண்டாக்கியவர் திரு இராதா. நடிப்பிலும் இவர் புரட்சி செய்தவர். மெய்சிலிர்க்க வைக்கும் நடிப்பு, தனக்கென ஓர் தனிப்பாணி, தனிப்பட்ட குரல் ஒலி ஆகியவற்றை அமைத்துக் கொண்டவர். இவரைப் போல நடிக்க வேண்டும் என்று எண்ணற்றவர்களின் நடிப்பு ஆசையைத்துண்டிய தனி ''முத்திரை'' பெற்றது. இவரது நடிப்பு. இவர் ''நடிகவேள்'' என்ற பட்டம் பெற்றவர், இவர் நடித்த பாத்திரங்கள் பெரும்பாலும்''வில்லன்'' பாத் திரங்களே. திரைப்படத்தில் இவர் நுழைந்ததும் இவரது குணச்சித்திர நடிப்பால் பட அதிபர்களுக்கு மூன்று பாத்திரங்களுக்குப் பணம் செலவழிக்க வேண்டாத நிலையை ஏற்படுத்தினார். தந்தை, வில்லன், நகைச்சுவையாளன் இம்மூன்றையும் ஒருசேர நிரப்பியவர் இவர்.

நாடகம் எழுதுவது, நடிப்பது இவைகளைவிட நாடகத் தயாரிப்பாளராக விளங்குவது கடினமானதொரு செயலே சர்க்கஸ் நடத்துவது, நாடகம் நடத்துவது எல்லாம் ஒருவகை இடர்ப்பாடே.

''திரைகடல் ஓடியும் திரவியம் தேடு'' என்பதனை மந்திரமாகக் கொண்டவர்கள் நாட்டுக்கோட்டை நகரத்தார்கள்.

சைவமும், குலத்தொழிலும், அவர்தம் இருகண்கள். அத்தகைய குடியில் ஒருவர் நாடகவாணராக வாழ்ந்து பன்னெடுங்காலம் இக்கலையைப் பாதுகாத்து வந்தார் என்பது அக்குலத்தின் மரபு அறிந்தார்களுக்குப் புதுமையேயாகும்.

திரு. அருணாசலம் செட்டியார் அவர்கள் வைர வியாபாரத்தில் சிறந்தவணிகராகத் திகழ்ந்தார். இக்கலை செய்த பேற்றால் இத்துறைக்கு மனம் மாறினார். இலாபகரமான தொழிலாகக் கருதக்கூடாத ஒன்றிற்கும், சமூகத்தில் மதிப்பீடு குறைவாகக் கருதப்பட்ட ஒரு துறைக்கும் நகரத்தார் குலத்தைச் சேர்ந்த இவர் ஈடு பட்டது பம்மல் போன்றவர்கள் நாடகத் துறையில் ஈடுபட்டதோடு ஒப்பிடத்தக்கது. விசுவநாதன்தாஸ் போன்றவர்கள் ஈடுபட்ட பொழுது இத்துறைக்கு இருந்த தீண்டாமை திரு. செட்டியார் போன்றவர்கள் ஈடுபட்ட காலத்தில் நீங்க ஆரம்பித்தது. குறிப்பிட்ட சாரார் மட்டும் இக்கலையோடு தொடர்பு கொண்டவர்கள் என்ற எண்ணம் இவர்களைப் போன்றவர்களின் நுழைவால் மறையத் தொடங்கியது நாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்பமேயாகும்.

இவர் ஸ்ரீராம பாலகான விநோத நாடகசபாவைக் காரைக்குடியில் ஆரம்பித்து வைரம் போல் ஒளிவீசும் நடிகர் குழுவையும் அமைத்துத் தமிழகமெங்கும் நாடகங்கள் நடத்தி ரசிகர்களின் பேராதரவையும் பெற்றார்.

தயாரித்த நாடகங்கள்

திருமழிசை ஆழ்வார், குடும்ப வாழ்க்கை, எதிர்பாராதது, தாகசாந்தி, புயலுக்குப்பின், பரதசாருதாசர், என்னும் அற நெறி நாடகங்கள் இவரால் தயாரிக்கப்பட்டவை. நிர்வாகத்

திலும் வணிக நிறுவனங்களிலும் நகரத்தார்களுக்கு உள்ள திறமையைத் திரு. அருணாசலனார் தாம் தயாரித்த நாடகங்களிலும் காட்டினார்.

உருவான நடிகர்கள்

திரைப்பட நடிகர்கள் முத்துராமன், குலதெய்வம் ராஜகோபால், கே. ஆர். ராம்சிங், எம். கே. முஸ்தபா, மெல்லிசை மன்னர் எம். எஸ். விஸ்வநாதன், பின்னணிப் பாடகர் ஏ. எல். இராகவன், வசன ஆசிரியர் நாஞ்சில் டி. என். ராஜப்பா போன்றவர்கள் இவரது நாடக சபையில் இருந்து பயிற்சி பெற்றவர்கள்.

பட்டங்கள்

கலைத்துறையில் வைரம் உண்மை வைரமாக ஒளிவீசுவதைக் கண்ட கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், ''நாடகப் புலவர்'' என்ற பட்டத்தை இவருக்களித்தது. ரசிகப்பெருமக்களால் இவருக்கு வழங்கப்பட்ட சிறப்புப் பட்டம் ''நாடகசேகரி' என்பது.

நாடகத் தயாரிப்புத் துறையில் இவரது அரிய சேவையைப் பாராட்டிய தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் இவருக்கு 1971இல் சிறப்பு விருது வழங்கியதோடு கலைமாமணி என்ற பட்டத்தையும் தந்து கவுரவித்தது. வைர வியாபாரத்தில் பல இலட்சம் சம்பாதித்ததில் ஏற்படும் மகிழ்ச்சியைவிடக் கூடுதலான இன்பத்தினைத் திரு. அருணாசலம் இப்பெருமைகளால் எய்தினார் என்பது மிகையாகாது.

பிறப்பு

இராமநாதபுரம் மாவட்டத்தைச் சார்ந்த பள்ளத்தூர் திரு. கருத்தான் செட்டியார் - திருமதி லட்சுமி ஆச்சி இவர்களின் புதல்வரான திரு. அருணாசலம் அவர்கள் இன்று தம் ஓய்வு நாளைச் சென்னையில் அமைதியாகக் கழித்து வருகிறார்கள்.

திரைப்படத் துறையில் "ஏ.வி.எம்." என்று கூறியவுடன் மெய்யப்பச் செட்டியார் நினைவு வரும். நாடகத்துறையில் வைரம் நாடகசபை என்றதும் இதனைக் கட்டிக் காத்து வளர்த்து ஆளாக்கிய அருணாசலம் செட்டியார் நினைவுக்கு வருவார். இன்றைக்கு சென்னையில் இருக்கக் கூடிய நாடக சபைகள். வேறு ஊர் நகரத்த நாடக சபைகள், திரு. வைரம் அருணாசலம் செட்டியாரே நாடக நாடோடியாக இருந்து இந்நாடகக் கலையை வளர்த்த நகரத்தார்.

இதுவரை நாம் கண்ட நாடகவாணர்கள், நாடகக்கலையில் புதுமை கண்ட நாடகமணிகள். கண்ணகி தன் வாழ்வில் செய்த புதுமையால் "ஒரு மாமணியாய் உலகில் தோன்றிய திருமாமணி" என்றழைக்கப்படுகிறாள். நாடக வாழ்வில் இவர்கள் செய்த புதுமையால் இவர்கள் நாடக மாமணி என அழைக்கத் தக்கவர்கள்.

நாடக இலக்கண நல்லாசிரியர் பரிதிமாற் கலைஞர், நாடகங்களை இலக்கியச் சுவை ததும்பப் படைத்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், மேடை ஒழுங்கு கண்ட கோவிந்தசாமிராவ், தேசியநாடகங்கள் படைத்த கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், நாடகக் கலைக்கும் சாதிக்கும் தொடர்பு இல்லை என்று காட்டிய விசுவநாத தாஸ், நாடகசாலையை ஆலயமெனப் போற்றிய

கந்தசாமி முதலியார், புதிய காட்சியமைப்புகள் செய்து காட்டிய கன்னையா நாயுடு, பொதுமக்களிடம் மதிப்புணர்ச்சி உண்டு பண்ணிய பம்மல் சம்பந்தனார், கனமான கருத்துக் களை நகைச்சுவை மூலம் எளிதாகத் தந்த என்.எஸ். கிருஷ்ணன், வசனத்தின் மீது கவனத்தைத் திருப்பிய அண்ணாதுரை, நாடகமேடையை வனப்பால் மெருகூட்டிய நவாப் இராச மாணிக்கம், கவிஞனின் காப்பியம் போல நாடகங்களைப் படைத்து நல்ல கருத்துக்களை நாட்டு மக்களுக்குப் பரப்பிய அவ்வை சண்முகம், மேடையைப் புரட்சிக்களமாக்கி, எளி தாக்கிக் காட்டிய இராதா, குலத்தொழிலை மறந்து நாடக நிர்வாகம் மேற்கொண்டு கருத்து வைரங்களைப் பட்டி தொட்டியெல்லாம் பரப்பிய வைரம் அருணாசலம் செட்டியார் ஆகியோர் நாடக உலகம் மறக்க முடியாத பரிதிகள், மாணிக்கங்கள், வைரங்கள். இவர்களைப்போல இன்னும் பலருண்டு. அவர்களை எதிர்கால உலகம் ஆராய்ந்து பெருமை கூட்ட வேண்டும்.

6. ஆய்வுக் கருத்து

இப்பகுதியில் ஆசிரியரின் நாடகக்கலையின் பரிணாம வளர்ச்சி பற்றிய ஆய்வு முடிகள் வரையறுக்கப் படுகின்றன. எதிர் காலத்தில் அதிகம் வளரக் கூடியவை அமைச்சூர் நாடகங்கள் என்பதும் நாடகக் கதைகள் உணர்ச்சியூட்டத் தக்கனவாய் பரிணாமப் போக்குடையனவாக அமையும் என்பதும் ஆசிரியரின் கருத்துக்கள்.

ஆய்வுக் கருத்து

இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் முன்னுரையில் இவ்வாய்வை ஏன் எடுத்துக் கொண்டேன் என்பதற்குப் பல காரணங்களைக் காட்டியும், இவ்வாய்வை, ஐந்து பகுதிகளாகப் பிரித்து ஒவ்வொரு பகுதியிலும் தமிழ் நாடகக் கலையின் பரிணாம வளர்ச்சியைச் சுட்டியும் விளக்கியுள்ளேன்.

'உலகில் நாடகத் தோற்றமும் தமிழ் நாடக வரலாற்றுத் தொடக்கமும்' என்ற முதற் பிரிவுக் கட்டுரையில் டார்வினது மரபு வழிப் பரிணாமக் கொள்கைக்கு இக்கலை பொருந்தி வருவதுஉரைக்கப்பட்டது. பரிணாமத்தின் மூன்று செயலாற்றல் களான பிற்போக்கு (Retrogression), சூழலுக்கு ஏற்ப ஒத்து அமைதல் (Adaptive radiation), வெடிக்கும் பரிணாமம் (explo sive Evolution) இவைகளுக்கு நாடகக்கலையின் பரிணாமங்கள் பொருந்தி வருவது எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. அப் பிரிவில் நாம் பெற்ற கருத்து ஓருயிருக்குச் சொல்லப்படும் தத்துவம் அல்லது சட்ட திட்டம் இக்கலை உயிருக்கும் பொருத்தமாக அமைந்திருக்கிறது என்பதேயாகும். நெடிய வயதைப் பெற்ற உயிர்களுக்குப் பொருந்தி வரும் பரிணாமக் கொள்கையை நீண்ட கால வயதை உடைய இக்கலை வளர்ச்சியோடு அவ்வப் பிரிவில் அவ்வப்போது இணைத்துப் பேசாவிடினும் இப்பிரிவில் அவைகள் இணைத்து ஆராய்ந்து விளக்கப் படுகின்றன. உயிரினுடைய தோற்றத்தோடு நாடகத் தோற்றத் தையும் அவ்வுயிர்களின் வளர்ச்சியோடு, நாடகக்கலையின் பரிணாமத்தையும் ஒப்பிட்டுச் சொல்லலாம். டார்வின் கருத்துப் படி பரிணாமம் என்பது, மாறுதல்களோடு கூடிய மரபு வழி வருகையே (Descent with modification) ஆகும்.

இரண்டாவது பிரிவில் நாம் கண்ட "தமிழ் இலக்கண வரலாற்றில் இலக்கிய நாடகங்கள் அல்லது நாடகக் கூறுகள்

ஒரு வரலாற்றுக் கண்ணோட்டம்'' என்ற தலைப்பில் கண்டவை இக்கொள்கைவழி வளர்ந்த பரிணாமம் எனலாம் நாட்டியத்தில் துவங்கி கலையாக ஆடிய நாடகம், பலர் ஆடும் கூட்டுறவுக்கலையாக மரபுவழி வளர்ந்தது. சோழர் காலம் வரை இக்கலையை வளர்க்க ஓர் இனம் என்றுதனித்து இருந்து வந்ததையும் வரலாறு சுட்டுகிறது. அவர்கள் இதனை மரபு முரண்படாத வகையில் பேணி வளர்த்தனர். தொடர்ந்து நாயக்க மராத்தியர் காலத்திலும் தமிழ் நாடகங்கள், தெய்வவழி நாடகங்களாக மரபுவழியே சென்றன. இவர்கள் காலங்களுக்குப் பிறகு ஆங்கிலேயர் என்ற புது நாகரிகமுடையார்இந்நாட்டின் ஆட்சிக்குரியவர்களாக வந்த பிறகும் அவர்களால்இக்கலை சீரான வளர்ச்சியை மரபுவழிப் பெற்றது என்பதனை நாம் கண்ட 1700 நாடகங்கள் காட்டின. நம் காலத்தில் பலவகையான நாடக வகைகள் உருவாகி வருகின்றன. எனவே தமிழ் நாடகக்கலையின் வரலாறு, இப் பிரிவில் மரபு வழிப் பரிணாமமாக அமைந்திருக்கிறது.

சோழர் காலம் வரை தெய்வத் தொடர்புடைய நாடக, நாட்டியக்கலையாக விளங்கிய இந்நாடகம், தொடர்ந்து ஏன் இருக்கவில்லை என்ற வினாவை இங்கு நாம் எழுப்பிப் பார்க்கலாம். சோழர்காலம்வரை குறிப்பிட்ட இனத்தார் பேணி வந்த இக்கலை, பொதுமக்கள் பேணி வளர்க்கும் பொதுக் கலையாக மாறிய போது போராட்டம் நிகழத் தோன்றியது. அப்போராட்டத்தால் கலையின் வடிவு மாறுபாடு அடைந்தது. டார்வின் தமது கொள்கையில் இரண்டு போராட்டங்களைக் குறிப்பிடுவார். அவை,

1. ஓரின விலங்கு உள் போராட்டம் — **Intra-specific struggle.**

2. பலவின விலங்குகளிடைப் போராட்டம் — **Inter-specific struggle.**

என்பனவாகும். குறிப்பிட்ட இனமே இக்கலையை வளர்த்த பொழுது அவர்களுக்குள் ஏற்பட்ட போராட்டத்தை (சோழர் காலம் வரை) ஓரின விலங்கு உள்போராட்டத்தோடும், பொதுக் கலையாக ஆங்கிலேயர் காலத்தில் மாறிய பொழுது ஏற்பட்ட மாறுதல்களைப் பலவின விலங்குகளிடைப் போராட்டத் தோடும் ஒப்பிடலாம். பலவின விலங்குப் போராட்டத்தில் சில, பல இறக்கின்றன. சில உயிர் வாழ்கின்றன. அது போல் இக்கலைப் போராட்டத்தில் தெய்வீகக் கலையாகவே இருந்த பழைய நாடக அமைப்பு அழிய, மக்கள் ஏற்றுக் கொண்ட, டார்வின் கொள்கையான ''தக்கவை பிழைத் தெஞ்சுதல்'' (Survival of the Fittest) என்ற விதியின்படி பொதுமக்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட நாடகக் கூறுகள் அல்லது வகைகள் நிலைத்தன. இதையே டார்வின் இயற்கைத் தேர்வு (Natural Selection) என்றார். இவ்வியற்கைத் தேர்விற்கு அடிப்படைக் காரணம், சூழலுக்குத்தக உருவாகும் படைப்புக்கள். இதனைப் பரிணாமக் கொள்கையில் ''தகவமைதல்'' (Adaptation) என்பர். இத்தகவமைதல், பல சூழல்களுக்கு ஏற்பப் பலவிதமாய் ஒத்தமையலாம். வாழ்க்கைப் போட்டியின் காரணமாக ஓரினத்தைச் சேர்ந்த விலங்குகள் பல சூழல்களுக்கு ஏற்பப் பலவிதமாய் ஒத்தமையலாம். இதனை ''ஆரைப்பரப்பீட்டொத் தமைதல்'' (Adaptive Radiation) என்பர். இப்படி ஏற்பட்ட அமைதல்தான் இரண்டாம் பிரிவில் தரப்பட்ட நாடகப் படைப்புகள்.

மூன்றாவது பிரிவில் நாம் கண்ட பல நாடகவகைகள், சூழ் நிலைகளுக்குத்தக அமைந்ததாக இருந்து எவ்வண்ணம்''ஆரைப் பரப்பீட்டொத்தமைதலுக்கு'' (Adaptation Radiation) பொருத்த மாக இருக்கிறது. என்பதை எண்ணும் பொழுது இதற்குப் பாலூட்டிகளை (Mammals) உதாரணமாகச் சொல்லலாம். பாலூட்டிகளை ஓரினமாக எடுத்துக்கொண்டால் அவை நிலம் நீர், மரம், மலை, வீடுகள், பாலைவனம் முதலான இவ்விடங் களில் வெவ்வேறான சுற்றுப்புறச் சூழ்நிலைக்கேற்ப வாழக் கூடியனவாக இருக்கும். எந்தச் சூழ்நிலைப் பாலூட்டிகளை

எடுத்துக் கொண்டாலும் அச்சூழலுக்கு ஏற்பத் தகவமைதல் கொண்டதாகவே விளங்கும். நாடகங்களும் பாலூட்டிகளைப் போல் சூழ்நிலைக்கேற்ப மாற்றங்கள் கண்டன.

பாலூட்டி என்றால் நான்கு கால்களையுடைய வடிவமாகக் கற்பனை செய்கிறோம். ஆனால் நீர்ச்சூழ்நிலையாக இருக்கும் பொழுது அப்பாலூட்டி நான்கு கால்களையுடைய வடிவமாக இல்லாமல் திமிங்கிலம் போல் மீன் வடிவிலேதான் இருக்க முடியும். அதுபோல் கிராமப்புறம் என்ற பொழுது சூழ்நிலைக்கு ஏற்பத் தெருக்கூத்து என்ற நாடக வடிவமாகவும் பட்டணம் என்று சொல்லும் பொழுது சூழ்நிலைக்கு ஏற்பப் பலவகை மேடை நாடக வடிவங்களாகவும்தான் இருக்க முடியும். இந்நியதிப்படிதான் சூழ்நிலைக்கேற்ப ஏனைய நாடகங்களும் தோன்ற முடியும். வானொலி என்ற சூழ்நிலை வந்ததால் வானொலி நாடகமும், தொலைக்காட்சி என்ற சூழ்நிலை வந்ததால் ஒளிக்காட்சி நாடகமும் நாடகக்கலையின் பயன்களை உணர்ந்த புரட்சிச் சூழலால் குழந்தை நாடகமும், தேசியநாடகமும் தோன்றின. படிப்புச் சுவை பல்கிய சூழலால் செய்யுள் நாடகம், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் எழுந்தன.

இவ்வண்ணம் ஒவ்வொரு நாடக வகையும் தோன்றச் சூழ்நிலையையே **(Environment)** காரணமாகச் சொல்லலாம்

நான்காவது பிரிவில் நாடக உறுப்புக்களின் பல்வேறு பரிணாம வளர்ச்சியைக் கண்டோம். இந்த நாடக உறுப்புக்களை ஓர் உயிரின் பகுதிகளாக ஒப்பிடலாம். ஓருயிர் நன்கு வாழ வேண்டும் என்றால் எல்லா உறுப்புக்களின் வளர்ச்சியும் சமமாக இருக்க வேண்டும். அப்படி இல்லாவிட்டால் அவ்வுயிர் அழிந்து போகும். உதாரணமாகப் பரிணாம வரலாற்றிலிருந்து **Irish Elk** என்ற மான்வகையை எடுத்துக் கொள்ளலாம். இப்பிராணிக்கு, மற்ற மான்களைப்போல் கொம்பு இருந்தது.

இந்தக் கொம்பு, அளவுக்கு மீறி வளர்ந்து சுமக்க முடியாத அளவிற்குப் பெரிதாகி வளர்ந்து அது அழிவதற்கே காரணமாக அமைந்தது[1]. இதைப் போல் அளவிற்கு மீறி எந்த உறுப்பு வளர்ந்தாலும் அது அப்பொருளை அழிக்கக் கூடியதாக அமைந்துவிடும்.

பரிணாமத்தின் வளர்ச்சியில் கண்ட **Irish Elk,** நாடகக் கலைக்கும் ஒரு படிப்பினையாகும். நாடக உறுப்புக்கள், மானின் கொம்புபோல் அளவிற்கு மீறி வளராமல் மற்ற உறுப்புக் களோடு ஒப்ப வளர்வது பாதுகாப்பான வழியாகும் என்பதை அழுத்தம் திருத்தமாகச் சொல்லலாம். நாடகக் கலையின் நடப்பைக் கண்ட நாடகவாணர்கள் அவற்றைக் காப்பாற்ற நினைத்தனர். நாடக உறுப்புக்கள் அதன்வகைகளுக்கு ஏற்பத் தக்க வகையில் இருக்க வேண்டும் என்று நினைத்து உறுப்புக் களின் வளர்ச்சியில் கவனம் செலுத்த முற்பட்டபோது பாடல் குறைந்தது. வசனம் தோன்றியது. பெண்கள் வேடத்தை ஆண்கள் போட்டது ஒழிந்தது. பின்பாட்டு நிறுத்தப்பட்டது; நாடகம் முழுவதும் ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருந்த கோமாளி அகற்றப் பட்டான். தனிமொழி தடைசெய்யப்பட்டது. நடிப்பு வளர்ந்தது. ஒளி, ஒப்பனை, காட்சி அமைப்பு என்பன வளர்ச்சியடைந்தன. விடிய விடிய நடந்த நாடகம் மூன்று மணி நாடகமானது. கலையை வளர்க்க நல்ல மேடைகளையும் கண்டனர்.

பரிணாம விளைவால் மனித உடம்பில் இன்று 100 எச்ச உறுப்புகள் (Vestigial organs) இருக்கின்றன[2]. உதாரணமாகச் சொல்ல வேண்டுமென்றால் குடல்வாலையும், காதுகளையும்

1. **Dodson, E. O. Evolution; Process and Product (1960) Reinhold Publishing Corporation, New York, P. 262**

2. எச்ச உறுப்புக்கள் சிறுத்து, அலுவலிழந்து பயனற்ற உறுப்புக்களாக சில விலங்குகளில் காணப்படுகின்றன. ஆனால் அதே உறுப்புக்கள் வேறு விலங்குகளில் நன்றாக வளர்ந்து செயலாற்றும் நிலையிலுள்ளன. பரிணாமம் (1971) தமிழ் நாடகப் பாட நூல் நிறுவனம், சென்னை-பக். 43

ஆட்டும் தசைகளையும் கூறலாம். இவ்விரண்டு எச்ச உறுப்புக் களும் மனித உடம்பில் பயனற்றன என்றாலும் இவைகள் இருந்தன என்பதனை நமக்கு உணர்த்துகின்றன. அதுபோல் இன்றைய நாடகங்களில் சில எச்ச உறுப்புக்கள்போல் நின்று விட்டன. (உதாரணம்: பாடல், கோமாளி, தனிமொழி, பின்பாட்டு முதலியன).

ஐந்தாவது பிரிவில் நாடகக் கலையினை ஒழுங்குபடுத்தி,ஒரு சட்ட திட்டத்திற்கு உட்படுத்தியவர்களாக நவாப் கோவிந்த சாமி ராவ், கன்னையா,பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆகியோர் விளங்குகிறார்கள் என்பது குறிப்பிடப் பெற்றது. நாடகக்கலைக்குப் பெருந்தொண்டு புரிந்த இவர் களைப் பரிணாம வளர்ச்சியைஅறிந்து கொள்ளப் பேருதவியாக இருந்த லெமார்க் (Lemarck) டார்வின் (Darwin) வெல்லஸ் (Wallace) இவர்களோடு ஒப்பிடலாம். இவர்கள் வழிவகுத்த நாடகக் கொள்கைக் கோட்பாட்டிற்கேற்ப விளங்கிய நவாப் ராஜமாணிக்கம், தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமி பாவலர் எம்.ஆர். இராதா, என்.எஸ். கிருஷ்ணன், அண்ணாதுரை, எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, விஸ்வநாததாஸ், வைரம் அருணாசலம் செட்டியார் ஆகியோர்களை நியோலேமார்க்கிஸம், (NeoLamarckism) நியோ டார்வினிசம் (NeoDarwinism) உண்டாக்கிய மாபெரும் ஆராய்ச்சி அறிஞர்களோடு ஒப்பிடலாம்.

எதிர்காலத்தில் நாடகப் பரிணாமம்

பரிணாம வளர்ச்சி என்பது இன்றும் என்றும் சூழ்நிலைக்கு ஏற்றபடி தொடங்கக் கூடியது. அதேபோல் வருங்கால நாடகப் பரிணாமத்தைக் கூற வேண்டும் என்றால் சூழ்நிலைக்கு ஏற்பக் கற்பனை செய்ய வேண்டும். இன்று மனிதன் பரபரப்பாகவும் பண விரும்பியாகவும், மனச் சாந்தியற்றவனாகவும், புதுமை

விரும்பியாகவும் வளர்ந்து வருகின்றான். இந்தச் சூழ்நிலையில் மன நிம்மதி,மகிழ்ச்சி, புதுமைவேட்டல் இவைகளைக் குறைந்த நேரத்தில் தரக்கூடிய நாடகங்களை அவன் விரும்புவான். இவைகளை அமைச்சூர் நாடகங்கள் தர இயலும். நாடகக் கருக்கள் சமூகச் சீர் திருத்தம், மகிழ்வு, உணர்ச்சி இவைகளை உடையனவாகவே இருக்கலாம். எனவே எதிர்காலத்தில் அதிகம் வளரக்கூடிய நாடகங்கள் அமைச்சூர் நாடகங்கள் என்பதும், நாடகக் கதைகள் மகிழ்ச்சி, உணர்ச்சியைத் தொடுதல், சீர்திருத்தம் இவைகளைக் கொண்டு நாடகப் பரிணாமப் போக்குடையவனாகஇருக்கும்என்பதும் இவ்வாய்வுக் கட்டுரை ஆசிரியரின் கருத்துக்கள்.

முடிவுரை

முடிவுரை

இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் முன்னுரையில் இவ்வாய்வில் கூறப்பட்டுள்ள பல்வேறு கருத்துக்களைத் தொகுத்துச் சொல்லி யுள்ளேன். ஒவ்வொரு பிரிவிலும் நாடகத் தொடர்பான செய்திகள் வரலாறுகள் முதலியன விடுபட்டுப் போயிருப்பின் விரிவஞ்சியோ அல்லது அறியாமையின் காரணமாகவோ இருக்கலாம். இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் ஆறாம் பிரிவில் தமிழ் நாடகப் பரிணாமத்தை டார்வினின் உயிர்ப் பரிணாமக் கொள்கையோடு ஒப்பிட்டு எதிர்காலத்தில் இந்நாடகப் பரிணாம வளர்ச்சி எவ்வண்ணம் இருக்கக் கூடும் என்று கற்பனை செய்துள்ளேன்.

ஒரு நாட்டினுடைய வரலாற்றை ஒரு வரலாற்று அறிஞன் மட்டும் எழுதிவிடுவதால் நிறைவடைந்து விடாது. உதாரண மாகத் தமிழக வரலாற்றைப் பல காலப் பகுதிகளாகவோ, குறிப்பிட்ட அரசின் காலங்களாகவோ வரலாற்றுப் பேரறிஞர் களான கே ஏ. நீலகண்ட சாஸ்திரியார், டி.வை. சதாசிவ பண்டாரத்தார், டாக்டர். இராசமாணிக்கனார், டாக்டர் கே.கே.பிள்ளை, கா அப்பாதுரை முதலியோர் எழுதியுள்ளனர். இதைப்போல் இங்கே ஆயப்பட்ட தமிழ் நாடகக்கலை வரலாறு மேலும் பலரால் ஆராயப்படுதல் வேண்டும். பாடப் பாட இராகம், ஆடஆட நாட்டியம் என்பதுபோல் மேலும் பலர் ஆராயஆராய இத்துறையில் மேலும் பல புதிய உண்மை கள் வெளிப்படும். இப்பொழுது இக்கலையினுடைய வரலாறு மிகச் சிறிய வடிவில் தமிழ் இலக்கிய வரலாறு என்ற பி ஏ. பட்டப்படிப்புப் பாட நூல்களில் உள்ளது. முன்னுரையில் குறிப்பிட்டது போல ஒருவர் ஓரிருவர் சிறுநூல்களை எழுதி யுள்ளனர் இவ்வரலாறு, அம்முயற்சிகளுக்கு அடுத்த கட்ட மாகவும் பின் வரஇருக்கும் இத்துறைத் தொடர்பான பல ஆய்வு நூல்களுக்கு முன்னோடியாகவும் விளங்கலாம்.

இம்முடிவுரையில் இரண்டு விதமான கருத்துரைகளை இவ் ஆய்வாளர் வெளிப்படுத்த நினைக்கின்றார். அவை,

1. நாடகத்துறைக்கு ஆக்கமாகவும், ஊக்கமாகவும் நற்பணிகள் செய்து வரும் அமைப்புக்களையும், திட்டங்களையும் நன்றியுணாவோடு நினைவு கூர்தல்

2, நாடகத்துறை வளர்வதற்கு இவ்வாய்வாளர் கருதும் சில திட்டங்கள்

நடைபெற்று வரும் நற்பணிகள்

அ. தமிழக அரசினரால் 1955ஆம் ஆண்டு தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் என்ற நிறுவனம் நாடகக் கலை வளர்ச்சிக்காக நிறுவப்பட்டது. அண்மையில் இச்சங்கம் இயல், இசை நாடக மன்றம் என மாற்றப்பட்டது. இம்மன்றம் நாடகத் துறை வளர்ச்சிக்காகப் பல்வேறு வகையில் பாடுபட்டு வருகிறது. நாடகங்களை அரங்கேற்றப் பண உதவிகளை அளித்தல், நாடக நூல்கள் வெளிவரப் பணஉதவி செய்தல், நாடகத்துறைக்குப் பாடுபட்டு வருவாய் அற்ற கலைஞர்களுக்கு ஓய்வுக் காலப் பண உதவிகளை அளித்தல், நாடகத்துறைக்கு அருந்தொண்டாற்றிய கலைஞர்களுக்குக் கலைமாமணி என்ற பட்டமும் விருதும் அளித்தல் முதலியன இவர்கள் செய்துவரும் பணிகளில் குறிப்பிடத்தக்கன. இம்மன்றம் சிறப்பித்த கலைஞர்களுடைய விபரம் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது (பின்னிணைப்பு) 19

ஆ. சென்னை தமிழிசைச் சங்கத்தில் ஆண்டு தோறும் பண் ஆராய்ச்சி நடந்து வருகிறது. ஆண்டுதோறும் பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டம் துவங்கும் நாளில் இதுவரை வெளிவராத எழுத்து அல்லது ஏட்டு வடிவில் உள்ள நாட்டிய நாடகங்களைப்

பெரும் தொகை செலவு செய்து அரங்கேற்றி வருகின்றனர். இவர்கள் ஆண்டுதோறும் செய்துவரும் நாட்டிய நாடகத் தொண்டு போற்றத் தக்கது. இவர்களின் அருமுயற்சியால் இதுவரை வெளிவந்த நாட்டிய நாடகங்களின் விபரம் இறுதிப் பகுதியில் தரப்பட்டுள்ளது. (பிற்சேர்க்கை — 20)

இ. நடிப்புக் கலையைச் சொல்லிக் கொடுப்பதற்கென்று உரிய நிறுவனமாக அரசாங்க ஆதரவுடன் சென்னையில் **South Indian Film Chamber of Commerce** என்ற அமைப்பு இயங்கி வருகிறது. இவ்வமைப்பைப் போல பூனாவிலும், டில்லியிலும் **National School of Drama** என்ற அமைப்பும் இருந்து வருகிறது. ஒழுங்கு, நடிப்பிலும் நடிகனின் வாழ்க்கையிலும் அமைதல் வேண்டும் என்பதனை இந்நாடகக் கல்விச்சாலைகள் புகட்டி வருகின்றன.

ஈ. நாடகங்கள் வெளியிடுவதை இதுநாள் வரை புறக் கணித்துவந்த-பல இலட்சங்கள் விற்பனையுடைய குமுதம், ஆனந்தவிகடன், கல்கி முதலிய இதழ்கள் அண்மைக் காலத்தில் மனம் மாறுபட்டு நீண்ட தொடர் நாடகங்களை வெளியிட்டு வருகின்றமையால் இலக்கியப் படைப்புக்கள் என்றால் சிறு கதை, நாவல் என்ற இவைகளே என எண்ணிய வாசகர்களின் மனநிலை மாற்றப்பட்டு வருகிறது. 1976 டிசம்பர் மஞ்சரி இதழில் ஜோதிர்லதா கிரிஜா எழுதிய ''பெண்ணாய்ப் பிறந் தால்...' என்ற நாடகத்தின் சுருக்கம் வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது.

உ. தமிழக மேலவை உறுப்பினராக நாடகத் தொடர் புடைய ஒருவரை எம். எல். சி. ஆக நியமிக்கும் பழக்கத்தினை அரசியலார் கண்டுள்ளனர். ஆளவையில் நாடக நடிகருக்குக் கிடைக்கும் இப்பிரதிநிதித்துவம் மிகவும் மதிப்புடையது.

ஊ. வானொலி, தொலைக்காட்சி ஆகிய இவ்விஞ்ஞான சாதனங்கள், திட்டமிட்டுத் தரமிக்க நூற்றுக் கணக்கான நாடகங்களை ஆண்டுதோறும் வெளியிட்டு வருகின்றன.

நாடக வளர்ச்சிக்குச் சில திட்டங்கள்

மேலே குறிப்பிட்ட இந்நிலையான பணிகளைப் போல மேலும் பல பணிகளை இத்துறை வேண்டி நிற்கிறது. இவ் வாய்வாளர் இத்துறையில் கொண்ட தொடர்பாலும், எதிர் காலத்திலும் தொடர்ந்து இத்துறையில் தொண்டாற்ற அவா உடையவர் ஆதலாலும் அவர் உள்ளத்துள் பட்ட சில திட்டங் களை நாடக வளர்ச்சிக்குத் தந்துள்ளார்.

1. நாடகக்கலை அறிவு கல்விக் கழகங்களின் மூலம் ஒழுங்கு பெறல் வேண்டும். ஒழுங்கின்றிச் செல்லும்போது இக்கலையின் பெருமை தன் மதிப்பீட்டை இழந்து விடுகிறது. இந்தியாவில் இதற்கு உரிய வாய்ப்புகள் உள்ள பல்கலைக் கழகங்களின் விபரம் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது. (பின்னிணைப்பு - 21) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் (Diploma) பாடமாக இது இருந்தபொழுது அப்பாடத் திட்டத்தின் விவரமும் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது. (பின்னிணைப்பு - 22) சென்னை சேவா ஸ்டேஜ் நடத்திய நாடகக் கல்விக் கழகத்தின் மூன்று மாத பயிற்சிக் காலத்தில் நடைபெற்ற பாடத்திட்டங்கள் விபரமும் இறுதியில் தரப் பட்டுள்ளது. (பின்னிணைப்பு-23). கோவையில் நாடக அறிஞர் டாக்டர் தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி அவர்கள் நாடகக் கழகம் என்ற அமைப்பின் மூலம் இவ்வறிவினைப் பரப்பி வருகின்றார்கள். இப்படிப்பட்ட ஒழுங்கான கல்விமுறை, நாடகக்கலைக்குத் தேவை. அண்மையில் மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தர் அவர்கள் பி. ஏ. வகுப்புக்குரிய முழுப் பாடமாக நாடகக்கலை ஆக்கப்படுமென்று தெரிவித்துள்ளார்.

கல்லூரிகளில் புதுமுக வகுப்புகளிலும், பட்டப் படிப்புகளிலும் நாடக நூல் பாடநூலாக இருந்து வருகிறது. இப்படி ஒரு நூலாக இல்லாமல் நாடகத்துறையை, பட்டப் படிப்பாகவோ, டிப்ளமா படிப்பாகவோ அல்லது Ancillary subject ஆகவோ ஆக்கலாம். இக்கலைஅறிவைக் கல்லூரியில் மட்டும் கற்பிக்க வேண்டும் என்று எண்ணாமல் கல்வித் தொடக்க காலம் முதல் கற்றுக் கொடுப்பது, வளரும் குழந்தையின் மனவளத்திற்கு ஊட்டச் சக்தியாக அமையும்.

2. தமிழ்க் கலைக்களஞ்சியம், குழந்தைகள் கலைக் களஞ்சியம் போல நாடகக் கலைக் களஞ்சியம் ஒன்று துவக்கப் பட வேண்டும். அப்படித் துவக்கப்படும் அந் ''நாடகக் கலை களஞ்சியம் Phyllis Hartnoil என்ற அறிஞரின் The Oxford Companion to the Theatre என்ற கலைக்களஞ்சியத்தைப் போல அமையுமேயானால் அது ஒரு பெரும் நாடகச் செல்வ மாக அமையும். இக் கட்டுரை ஆய்வாளர் கொடுத்துள்ள இத்திட்டத்தைப் பல்கலைக்கழக மானியக்குழு அமைக்குமே யானால் அது தமிழ்மொழிக்கு வளமாக அமையும்.

3. பல்வேறு துறைகளுக்குத் தனித்தனி இதழ்கள் நடந்து வருகின்றன. உதாரணமாகச் சோதிடம், திரைப்படம், வைத் தியம். நாடகத்துறை வளர்ச்சிக்குத் தற்போது நடைபெற்று வரும் பொதுப் பத்திரிகைகள் தரும் இடம் குறைவு. நாடகத் துறைக்கெனறே நடந்துவரும் ஒன்றிரண்டு இதழ்களும் நின்று போயின. ஆதலின் தமிழ்நாடு இயல், இசை, நாடக மன்ற மும் நாடகத்துறைக்கு ஓர் இதழ் நடத்தலாம்.

4. ஒவ்வொரு ஆண்டும் இத்துறை தொடர்பான நாடக நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகவாணர்கள், ஒன்று கூடிக் கருத்தரங்குகள், சொற்பொழிவுகள் நிகழ்த்துதல் வேண்டும்.

5. பல்கலைக் கழகங்களில் மேற்கொள்ளப்படும் பிஎச்.டி. ஆய்வுக்கு இத்துறையின் பல பிரிவுகளை எடுத்து ஆராய்ச்சி மேற்கொள்ள வேண்டும்.

6. தற்போது மேடையில் அரங்கேற்றப்படும் நாடகங்கள் நூல் வடிவில் வெளிவராமல் அப்படியே எழுத்து வடிவில் உள்ளன. 1976ஆம் ஆண்டில் 69 திரைப் படங்கள் வந்துள்ளன என்ற புள்ளி விபரம் அண்மையில் தரப்பட்டது. இவைகளில் ஒன்பது மேடை நாடகங்கள் திரைப்படமாக வெளிவந்துள்ளன. ஆனால் சென்ற ஆண்டு நடைபெற்ற மேடை நாடகங்கள் இதனைவிட அதிக எண்ணிக்கை உடையதாக உறுதியாக இருக்கும். இவைகள் அனைத்தும் அச்சு வடிவில் வர நாடகக் காப்பாளர்கள் அல்லது நாடகக் காப்புக் கழகங்கள் நினைத்தல் வேண்டும்.

7. ''நாடகக் காப்புக் கழகம்'' என்ற ஓர் தலைமை அமைப்பு நிறுவப் படுதல் வேண்டும். இத்தலைமை அமைப்பின் கீழ் நாடகத் தொடர்புடைய ஒரு பெரிய நூல் நிலையம், நாடகக் கண்காட்சி, நாடக விழாக்கள், மாநாடு போன்றவைகள் நடத்தப் பெறுதல் வேண்டும். (11—2—1944 ஆம் நாளன்று ஈரோட்டில் ''தமிழ் மாகாண நாடகக்கலை அபிவிருத்தி மாநாடு ஒன்று சர் ஆர்.கே. சண்முகம் செட்டியார் தலைமையில் நடைபெற்றது).

8. நாடக அறிவுடைய ஒருவன், கற்றுத் தரக்கூடிய சிறந்த ஆசிரியனாக விளங்குகின்றான். ஆசிரியப் பணிக்கு இவ்வாற்றல்மிக்கவர்கள் நியமிக்கப்படும்போது அவன்தரும் அறிவுநீர், வளரும் மாணவப் பயிர்களின் மனக்களங்களில் நன்கு பாய்ச்சப்படுகிறது. கற்பிக்கும் ஆசிரியன் இக்கலை ஞானம் பெற்றவனாக இருத்தல் வேண்டும் என்ற எண்ணம் கல்விக் காப்பாளர்களிடம் தோன்றல் வேண்டும்.

9. அண்மையில் நடுவண் அரசு நாட்டிய நாடகம், நாடகம் ஆகியவற்றைத் தங்களின் முழுநேரத் தொழிலாகக் கொண்டவர்களுக்கு வருமான வரி விலக்கு அளித்திருக்கின்றது. இத்திட்டம் இவர்களுக்கு மட்டும் அல்லாமல் இத்துறை மேலும் வளர வேண்டி இத்துறைத் தொடர்பான எல்லோருக்குமே அளிக்கப் பெறுதல் வேண்டும்[1].

10. ஒவ்வொரு ஊரிலும் உள்ள நிர்வாக சபைகள் (பஞ்சாயத்து, நகராட்சி, மாநகராட்சி,) கலைஅரங்கம் ஒன்று கட்ட ஆவன செய்ய வேண்டும்.

11. பொதுமக்களுக்கு நாடகப் பற்று, நாடக அறிவு, நாடகக் காதல் இவைகள் உண்டாகும் வகையில் பொது மக்களுக்காக உண்டாக்கப்படும் எல்லா நிகழ்ச்சிகளிலும் நல்ல கருத்தை நாடகத்தின் மூலம் எடுத்துச் சொல்லும் கருவியாக

---

1. **நாடக, நாட்டியக் குழுக்களுக்கு வருமான வரி விலக்கு**

புதுடெல்லி, டிசம்பர் 19-நாட்டிய நாடகம், நாடகம் ஆகியவற்றைத் தங்களின் குழு முழுநேரத்தொழிலாகக் கொண்டிருக்கும் சில குழுக்கள் தங்களுக்கு வருமான வரி விலக்கு அளிக்க வேண்டுமென்று அரசாங்கத்தைக் கேட்டுக் கொண்டுள்ளன. அவற்றின் கோரிக்கையைப் பரிசீலித்த அரசாங்கம் நுண்கலைகளை வளர்ப்பதும், ஊக்குவிப்பதும் 1961ஆம் வருட வருமானவரிச் சட்டத்தின் 2 (15) பிரிவின்கீழ் அறநோக்கங்களாகும் என்றும், லாப நோக்குடன் நடத்தப்படாத வரையில் அவை பொதுமக்களுக்குப் பயன்தரும் விஷயங்களாகும் என்றும் தெளிவு படுத்தியுள்ளது. வருமானவரிச் சட்டத்தின் 11-ஆவது பிரிவின்படி வரிவிலக்குப் பெற விரும்பும் ஸ்தாபனங்கள் அச்சட்டத்தின் 11, 12, 13 பிரிவுகளில் வரையறுத்துள்ள நிபந்தனைகளை நிறைவு செய்ய வேண்டும். —தினமணி 20—12—76

உள்ள நாடகத்தை நடைபெறச் செய்தல் வேண்டும். அண்ணல் காந்தி வாழ்நாள் முழுதும் வாய்மையாளராக இருந்தார் என்றால் அரிச்சந்திரா நாடகம்தான் அதற்குக் காரணம். மகாத்மாவை மட்டுமல்ல, எந்த ''ஆத்மாவையும்'' சரிப்படுத்தக் கூடிய சரியான சாதனம் நாடகம்தான் என்பதனை இறுதிப் பகுதியில் தரப்பட்டுள்ள நாடகத்தைப் பற்றி அறிஞர் பெரு மக்கள் கூறிய பல்வேறு கருத்துரைகளாலும் அறியலாம். (பின்னிணைப்பு-24). இச்சாதனத்தால் பயன் விளையும் என்று கருதித்தான் திருமண நிகழ்ச்சிகளில் அமைக்கப்படும் பாட்டுக்கச்சேரி, வாத்தியக் கச்சேரி இவைகளைத் தவிர்த்து அங்கு நாடகங்கள் போட வேண்டும் என்று கருதி ஔவை சண்முகம் அவர்கள் ''வாழ்வில் வசந்தம்'' என்ற நாடகத்தைப் பல திருமணங்களில் நடத்திக் காட்டினார். இக்கன்னி முயற்சி, மேலும் கனிவடையப் பொதுமக்கள் கூடும் எல்லா நிகழ்ச்சிகளிலும் நாடகங்கள் நடைபெறச் செய்தல் வேண்டும். உலகத்தை நாடகமாகவும், மக்களை நடிகர்களாகவும் கற்பனை செய்த ஷேக்ஸ்பியரின் கனவை இக்கவின் திட்டத்தின் மூலம் எளிதாகப் பெறலாம்.

பின்னிணைப்பு

பின்னிணைப்பு I

பெங்களூர் தமிழ்ச் சங்கம் நடத்திய நாடக விழா விபரம்

இயல், இசை

1—11—73 வியாழன் மாலை 6-00 மணி: நாதசுரம்

தலைமை: திரு. கோகா சுப்பாராவ்

சிறப்புரை: திரு. நிட்டூர் சீனிவாசராவ், மாண்புமிகு புலவர் கோவிந்தன்

நாள்	நேரம்	குழுவினர்	நாடகம்
2—11—73	வெள்ளி மாலை 6-30 மணி	1. என்.கே. நுண்கலைக் கழகம்	வாலி நீ வாழியவே
		2. யூத் அமைச்சூர் குழுவினர்	நமக்கும் மேலே
3—11—73	சனி மாலை 6-30 மணி	3. புரட்சி நாடக மன்றம்	தாய்நாடு
		4. கலைவாணர் நாடக மன்றம்	யாருக்கு யார் சொந்தம்
5—11—73	திங்கள் மாலை 6-30 மணி	5. பாவேந்தர் கலைக்குழு	கரிகாலன் காதலி
		6. ஜெயசீலன் குழு	நட்பு

6—11—73 செவ்வாய் மாலை 6-30 மணி	7.	சிவசக்தி நாடக மன்றம்	லெச்சிமி
	8.	கலைவாணி கலைக்குழு	செந்தழல்
7—11—73 புதன் மாலை 6-30 மணி	9.	மைக்கோ நுண்கலைக் கழகம்	நெஞ்சில் நீ
	10.	பாரதமாதா நுண்கலைக் கழகம்	கலைப்பைத்தியம்
8—11—73 வியாழன் மாலை 6-30 மணி	11.	மனமகிழ் மன்றம்	உணர்ச்சியா? ஊழ்வினையா?
	12.	விஜிமோகன் குழுவின்	அம்மன் அருள்
9—11—73 வெள்ளி மாலை 6-30 மணி	13.	கலையகம்	சித்திரமே சொல்லடி
	14.	515 நுண்கலைக் கழகம்	தளவாய் வேலுத்தம்பி
10—11—73 சனிக்கிழமை மாலை 6-30 மணி	15.	மணிக்குழுவினர்	எதிர்ப்பதம்
	16.	பாரத கலா சங்கம்	இன்றைய உலகம்
11—11—73 ஞாயிறு மாலை 6-30 மணி	17.	குண்டக்கல் இரயில்வே இன்ஸ்டிட்யூட்	டாக்டர் பை நைட்
	18.	கோயமுத்தூர் பூமகள் நுண்கலைக் கழகம்	நினைவு
12—11—73 திங்கள் மாலை 6-30 மணி	19.	ஸ்ரீவிக்னேஷ் ரிக்ரியேசன்ஸ்	ஈரம்

18—11—73 பரிசளிப்பு விழா ஞாயிறு மாலை 6-30 மணி

பின்னிணைப்பு-2

சென்னை ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில் 1—4—1975 ஆம் தேதி முதல் நாடகத்திற்கும் ஒத்திகைக்கும் நாடகம் நடத்துவோர் கொடுக்க வேண்டிய தொகை விபரம்

a) Nature of Programme	Rent Rs	Stage Light Rs	Sound System Rs	Elec-tricity Rs	Police Rs	Servi-cing Rs	Insu-rance Rs	Chairs Rs	A/C Rs	Total Rs
Drama	150	80	50	200	10	90	20	100	200	900
Dance Drama	100	80	50	200	10	90	20	100	200	850
For Sundays Rs. 50/- extra for Hall Rent										
b) Stage Rehearsals										
Dress Rehearsals	50	50	30	50	...	20	...	...	...	200
With Light & Mike	20	25	20	35	—	20	...	...	—	130
Light only	30	25	...	35	...	20	—	...	...	110
Ordinary	30	15	...	15	...	20	...	...	...	80

பின்னிணைப்பு-3

சென்னை "ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்தில்" ஆகஸ்ட் மாதம் நடைபெற்ற நாடகங்கள் விபரம்

நாள்	நடைபெற்ற நாடகம்	நடத்திய சபாவின் பெயர்	நேரம்
1—8—76	ருத்ர தாண்டவம்	கந்தன் ஆட்ர்ஸ் அகடமி	மாலை 6
3—8—76	தனி ஆவர்த்தனம்	கந்தன் ஆர்ட்ஸ் அகடமி	,, 6
4—8—76	சிலப்பதிகார நாட்டிய நாடகம்	கந்தன் ஆர்ட்ஸ் அகடமி	,, 6
5—8—76	சொர்க்கத்தின் திறப்பு விழா	கந்தன் ஆர்ட்ஸ் அகடமி	,, 6
6—8—76	தனி ஆவர்த்தனம்	வேணுகான சபா	,, 6
7—8—76	தேடினேன் வந்தது	ஸ்ரீபார்த்தசாரதி விலாஸ் சபா	,, 6
8—8—76	தனி ஆவர்த்தனம்	கோல்டன் ஆட்ர்ஸ் அகடமி	காலை 10
8—8—76	சப்தஸ்வரங்கள்	கிட்டப்பா கலை அரங்கம்	மாலை 6
9—8—76	கலியுகம் பிறந்தது	ஸ்ரீகலா நிகேதன்	,, 6

10—8—76	தேடினேன் வந்தது	அலங்கார்	மாலை 6
11—8—76	விளையாட்டுக் கல்யாணம்	விநாயகா பைன் ஆர்ட்ஸ்	,, 6
12—8—76	விளையாட்டுக் கல்யாணம்	ஸ்ரீகிருஷ்ணா கலை அரங்கம்	,, 6
13—8—76	நகையே உனக்கொரு நமஸ்காரம்	இளங்கோ கலை மண்டபம்	,, 6
14—8—76	இதயம்	பிரண்ட்ஸ் பாரடைஸ்	,, 6
15—8—76	தேடினேன் வந்தது	சிட்டி கல்ச்சுரல் அகடமி	காலை 10
16—8—76	இதயம்	நேஷனல் ஆர்ட்ஸ் கம்பைன்ஸ்	மாலை 6
17—8—76	தனி ஆவர்த்தனம்	சிந்தாதிரிப்பேட்டை பைன்ஸ் ஆர்ட்ஸ்	மாலை 6
18—8—76	இம்மைப் பிறப்பில்	பிரண்ட்ஸ் கல்சுரல் அகடமி	,, 6
19—8—76	இம்மைப் பிறப்பில்	பிரண்ட்ஸ் கல்சுரல் அகடமி	,, 6
20—8—76	இம்மைப் பிறப்பில்	பிரண்ட்ஸ் கல்சுரல் அகடமி	,, 6
21—8—76	ஆச்சாரிய இராவணா	எம். எப். எல். ரெக்ரியேஷன் கிளப்	காலை 10
21—8—76	அனுபவம்	ஸ்ரீகலா நிகேதன்	மாலை 6

22—8—76	ஆச்சாரிய இராவணா	கண்ணகி கலை மன்றம்	காலை	10
22—8—76	கோல்டன் சிட்டி	மெட்ராஸ் சோசியல் கல்சுரல் அகாடமி	மாலை	6
23—8—76	ஐந்துபுலி ஒரு பெண்	பாரத் பைன் ஆர்ட்ஸ்	,,	6
24—8—76	கலியுகம் பிறந்தது	கலாரஞ்சனி	,,	6
25—8—76	கடல்நீர் இனிக்கும்	ட்டுவின்கிள் பைன் ஆர்ட்ஸ்	,,	6
26—8—76	ஆச்சாரிய இராவணா	ஸ்வர்க்காலயா கல்ச்சுரல் அகடமி	,,	6
27—8—76	மந்திராலய மகான்	கலா ரஞ்சனி	,,	6
29—8—76	ஒரு வாரிசு உருவாகிறது	டென் ஸ்டார்ஸ் அகடமி	காலை	10
29—8—76	ஆச்சாரிய இராவணா	ஸ்ரீகச்சாலீஸ்வரர் கானசபா	மாலை	6
30—8—76	தனி ஆவர்த்தனம்	மாதவி கலை மன்றம்	,,	6
31—8—76	கடல்நீர் இனிக்கும்	செந்தில் பைன் ஆர்ட்ஸ்	,,	6

பின்னிணைப்பு-4

"கல்லாக் காதல்"*

காட்சி - 1

உறுப்பினர்: கூனி, குறளன்

இடம்: செல்வந்தர் வளமனை.

காட்சியமைப்பு: இந்திரசபையென விளங்கும் ஒரு செல்வந்தர் வீட்டு ஒரு கோடியில் அங்கு வேலை செய்யும் அடியவர்களான கூனி ஒருத்தியும், குறளன் ஒருவனும் தம் உள்ளக் கிடக்கைகளை உரையாடல் மூலம் வெளிப்படுத்துகின்றனர். கிறுக்கன் தீட்டிய ஓவியம் போல அல்லது குழந்தை கோடுகளால் கிழித்த படம் போலத் தோற்றமுடைய அவ்விருவரும் ஒருவர் அருகில் ஒருவர் நிற்கின்றனர். கூனியின் முழங்கால் அளவுள்ள குறளன் அண்ணாந்து கூனியைப் பார்த்துப் பேசுகிறான்.

குறளன்: ''நீருள் நிழல்போல் நுடங்கிய மென்சாயல் ஈங்கு உருச் சுருங்கி இயலுவாய். நின்னோடு உசாவுவேன்; நின்றீத்தை''

கூனி: ''ஆண்டலைக்கு ஈன்ற பறழ்மகனே. நீ எம்மை வேண்டுவல் என்று விலக்கினை ; நின்போல்வார் தீண்டப் பெறுபவோ மற்று'' ''கல்லாக்குறள கடும் பகல்வந்து எம்மை இல்லத்துவா என மெய்கொளீஇ எல்லா நின் பெண்டிர் உளர்மன்னோ? கூறு''

---

* கலித்தொகை - மருதம் 29-ஆம் பாடலை அடிப்படையாக வைத்து அமைக்கப்பட்டது.

குறளன்: ''யாம் வீழ்தும் என்றதன்பின் செலவும், உற்றீயாக் கனிகுழையும் குழைவு காண்''.

கூனி: ''யாமை எடுத்து நிறுத்தற்றால்; தோள் இரண்டும் வீசி, யாம்வேண்டேம் என்று விலக்கவும் எம்வீழும் காமர் நடக்கும் நடைகாண், கவர்கணைச் சாமனார் தம்முன் செலவு காண்''.

குறளன்: ''ஓஓகாண், நம்முள் நகுதல் கொடீஇயர் நம்முள் நாம் உசாவுவம், கோள்அடி தொட்டேன்''.

கூனி: சாயல் இன்மாரப. அடங்கினேன் ஏஎ பேயும் பேயும் துள்ளல் உறும் எனக் கோயிலுள் கண்டார் நகாமை வேண்டுவல் தண்டாத் தகடுருவ, வேறாகக் காவின் கீழ்ப் போதர் அகடுஆரப் புல்லி முயங்குவோம்''.

பின்னிணைப்பு-5

" வேங்கைமான் "*

உறுப்பினர்கள்: தலைவி மான்விழி, தலைவன் வேங்கைமார்பன்

இடம்: காவிரி ஆற்றுமணல்

காட்சியமைப்பு: கூந்தலென நெளிந்து கிடக்கும் ஆற்று மணலில் சிற்பி செதுக்கிய சித்திரப்பாவையென மான் விழி இருக்கின்றாள். இமயத்தின் சிறகொத்த மார்பும், அம்மார்பிலே வழிந்தோடும் பனியெனச் சந்தனச் சேறும், மாலையும் அமைந்த வேங்கைமார்பன் தேனெ டுக்கும் வேடனெனத் தினவெடுத்த தோள்களுடன் வருகிறான். மான்விழியின் அமுது உமிழ் நிலவுமுகம் வாடிய பாங்கு கண்டு வருத்தமடைகிறான். முன்பு மார்பைத் தொட்டிலாக்கி மகிழ்ந்த மான்விழி அவன் மார்பினை வேம்பென வெறுத்து வேறுபுறம் நோக்கு கிறாள். அவளது தோள் யாழில் வேங்கை மார்பனின் விரல்கள் மேவுகின்றன. 'கண்களால் மார்பில் சாய மாட்டாயோ என்று சாடை செய்கிறான். மான்விழி மாட்டேன் எனத் தலையசைக்கின்றாள். ஆற்று மணலில் அவள் கால் விரல்கள் கோலமிடக் கண்கள் அக்கோலத்தினைக் கணக்கிடப் பொழுது கழிந்திடும் அவ்வேளையில்,

மான்விழி: பரத்த! உன் மார்பு பொதுவுடைமை. யார் பூசிய சந்தனச்சேறு? எக்கள்ளி சூடிய மாலை?

---

*"திருக்குறளின் புலவி நுணுக்கம்" என்னும் அதிகாரத்தின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்ட நாடகம்.

வே: (மெல்ல நகைத்து) ஓ. உடைமைப் பொருளில் ஏற்பட்ட ஊடுருவலில் வந்த ஊடலா?. உனக்காகப் பொதிய மலைச் சந்தனமும், அம்மலையில் மண்டிக் கிடந்த மலைப்பூக்களில் தெரிந்தெடுத்த பூக்களில் தொடுத்த மாலையையும் அணிந்து வந்திருக்கின்றேன்.

மான்: பொய்க்கு நீ நாயகன். அது புரியாத புதியவள் அல்லள். உன்னை என்றோ நான் அறிவேன் (அவன் மாலையைத் தொட்டு) உண்மையை நவின்றிடு. உனக்கு வாளெடுக்கத் தெரியும். பூத்தாள் பறித்துப் பூத்தொடுக்கத் தெரியாது. பகைவர்களின் சினம் தெரியுமே தவிர வனப்பூக்களின் சினம் அறியாய். எவள் பறித்த பூக்கள்? எவள் தொடுத்தமாலை[1]?

வே: (திகைத்து) பொங்கிவரும் புது அலையே. பன்மலர் பறித்ததும் இவ்விரல்கள்? தொடுத்ததும் உன்தோள் கண்ட கரங்கள். வம்பு செய்கின்றாய். வாடாதமாலை கண்டும் வருத்தமுறுகிறாய். மாலை வாடியிருந்தால் நீ மயங்கியது நன்று. புதுமாலை கண்டும் மான் ஐயமேனோ?

மான்: பொய். எனக்குச் சூடிய மாலையென ஏமாற்றிடு கிறாய். திரண்டிடும் காவிரியாற்றில் புதியவளோடு புணையாடிடவோ? புனல் விளையாட்டு விளையாட வோ? இப்புதுமாலையுடன் வந்த நீ, வெண்ணெய் திருடிய கள்வக் கண்ணன் போல என்னைக் கண்டதும் புரண்டு பேசுகிறாய். வெட்கப்பட வேண்டாம்.

1. கோட்டுப்பூச் சூடினும் காயும், ஒருத்தியைக் காட்டிய சூடினீர் என்று (3)

வேண்டியவர்களுடன் ஓடம் விடு. இக்கணமே நான் ஒழிகிறேன். (காவிரிக் காட்டில் மான் துள்ளி நடக்கின்றாள். வேங்கை மானைத் தழுவுகிறது. மலையில் மயில் சதிராடுவதுபோல வேங்கையின் மார்பில் மான் புரள்கிறாள்) அச்சுந்தரச் சூழலில்,

வேங்: (கூந்தல் நீவி) மான். (மார்புச் சுகம் கண்ட மான் மயங்கிக் கிடக்கிறது. மறுமொழியில்லை).

வேங்: மான்விழி. (தாளினை உயர்த்தி) நான் உன்னிடம் யாரையும் விட மிகுந்த காதல் உடையேன்[1]
(துள்ளித் தள்ளி நிற்கிறாள்)

மான்: தெரியுமே உங்களை? சொன்னீர்களே சற்றுமுன். உம். மீண்டும் சொல்லுங்கள் யாரைவிட யாரைவிட (வேங்கை மார்பன் கலங்கிப் போனான். பின் சற்று நிதானித்து)

வேங்: ஓ. யாரைவிட என்பதால் ஏற்பட்ட கோபமா? என் தாயைவிட அன்புடையேன்; பிறக்கப் போகும் பிள்ளையை விடக்காதலுடையேன். போயிற்றா ஐயம்?. (அருகில் வருகிறான். ஆடிய அழகு அமைதியாக இருக்கிறது. பஞ்சுக் கரங்களை விரித்து ஓடும் வரிக்கோடுகள் கண்டு மகிழ்ந்து பேசுகிறான்) மான் இந்தக் கரத்தில் சூள் ஒன்று செய்துதரப் போகிறேன்.

---

1. யாரினும் காதலம் என்றேனா ஊடினாள் யாரினும் யாரினும் என்று (4)

மான்: சூள் உங்களுக்குக் கடைச்சரக்கு. வித்தைக்காரனுக்கு மாங்காய் மாணிக்கமாய். கோடிச்சூள் செய்தகோ இது ஒரு கோடி. என்ன சூளோ? பேடிக்குரை.

வே: உன்னைப் பிரிந்திருந்தபோதெல்லாம்...

மான்: என்னைப் பிரிந்திருந்த போதெல்லாம்...

வே: உன்னையே நினைத்தேன்[1]. இந்தப் பிறவியில் உன்னைப் பிரியக்கூடாது[2] என்று என் தலையில் நானே அடித்துக் கொண்டு சூள் செய்து கொண்டேன்.

(வேங்கையைத் தள்ளி, மான்விழி துள்ளி நிற்கிறாள். குறுகுறு விழிகளில் பனித்திரைகள் படர்கின்றன. கூவிய குயில் கேவுகிறது)

வே: (புரியாத நிலையில்) மான். ஏன் கேவுகிறாய். செய்த பிழை என்ன?

மான்: (கேவி) இனியுமுண்டோ பிழைகள் செய்வதற்கு?

வே: நான் அறியாமல் செய்த பிழைகள்தான் என்னவோ? சொல்லிடுவாய். திருந்திடுவேன்.

மான்: உன்னையே நினைத்தேன் என்றீர். நினைக்காமலும் இருந்திருக்கிறீர். இந்தப் பிறவியில் பிரிய மாட்டேன்

---

1. உள்ளினேன் என்றேன் மற்று என்மறந்தீர் என்று என்னைப் புல்லாள் புலத்தக் கனள் (6)

2. இம்மைப் பிறப்பில் பிரியலம் என்றேனாக் கண்நிறை நீர்கொண் டனள் (5)

என்று நெஞ்சாரப் புகன்றீர். வருபிறவிக்குக் கூட்டிச் செல்ல எவளைத் தேர்ந்தெடுத்திருக்கின்றீர். அடியவள் கேட்கின்றாள்; அவள் எங்கே?

(வேங்கை அவள் அறியாமையை எண்ணி மகிழ்ந்து சேயள்ளும் தாயென அள்ளிக் கொள்கிறான். அவள் இயந்திரக் கரும்பானாள். காவிரித் தென்றலில் கருங் கூந்தல்கள் வேங்கை மார்பனுக்குச் சாமரையாகின்றன. பேரின்ப நாயகனுக்கு இடையூறாய்த் தும்மல் தோன்றுகின்றது. தும்மியும் விட்டான். அவன் தும்மி முடிந்தவுடன்)

மான்: கையுங் களவுமாய்ப் பிடித்துவிட்டேன். யாரை நினைக்கத் தும்மினீர்?. உம் காதலியர் கூட்டம் நினைக்கத்தானே[1].

வே: (அயர்ந்து) அடடா. நீ என்னை நூறாண்டு வாழ்க என வாழ்த்துவாய் என்று தும்மினேன்[2]

மான்: அத்தனையாண்டுகளோடும் அவளோடு ஆண்டு அநுப விக்க நான் நூறாண்டு வாழ்க என வாழ்த்த வேண்டு மென்று நீர் தும்மினீரோ? பேராசைப் பித்தர். தொட்டது போதும், விட்டது குறை, தூரப்போங்கள். (வலையில் அகப்பட்ட வாளைமீன் நழுவுவது போல நெளிந்து செல்லும் அவளைத் தன் கை வலைகளுக்குள் சிறையிடுகிறான். மறுபடியும் அப்பூத்தென்றல் புறப் பட்டு மான்விழியின் கூந்தலைக் கலைக்கிறது. அதே

1. வழுத்தினாள் தும்மினேன்ஆக, அழித்து அழுதாள்
யார் உள்ளித் தும்மினீர்? என்று (7)

2. ஊடி இருந்தேமாத் தும்மினார், யாம்தம்மை
நீடுவாழ் கென்பாக்கு அறிந்து (2)

தும்மல் வந்து முட்டுகிறது. மோதுகிறது. தும்மக் கூடாது[1] என்று தேள் கொட்டிய கள்வன் போலத் துடியாய்த் துடிக்கிறான். தும்மலை அடக்க ஆடிடும் அவனைக்கண்டு)

மான்: ஓ. புரிகிறது. நும் காதலிகள் நும்மை நினைப்பதை வெளிப்படுத்தும் தும்மலை எனக்குக் காட்ட மறைக் கின்றீர்களோ? அந்தக் காமக் களவுக்கூட்டம் உம்மை நன்கு நினைக்கட்டும். ஏன் இந்தக் கூத்து? தும்மித் தொலையும்.

(வேங்கை அவளின் அறியாமையைக் கண்டு உளம் மகிழ்ந்து தங்கமேனிக்கு மெருகிடும் தட்டானாகவும் இசைமீட்டும் பாணனாகவும் மாறுகிறான்)

மான்: ஓ. இப்பயிற்சி யாரிடம் கற்றுக் கொண்டது? முன் பில்லையே? எங்கோ செய்ததை இங்கும் விந்தை யெனக் காட்டுகிறீர் போலும்[2].

(ஊடலில் பந்தலில் படரும் கொடியென அவளைத் தன் கைகளால் பந்தலிடுகின்றான். வெளியில் சிரித்திட அஞ்சி உள்ளுக்குள் நகைத்த வேங்கை அமுதால் செய்த அணங்கென வானமுதத்தில் பளிச்சிடும் அவள் அவயவங்கள் கண்டு மகிழ்கிறான்[3])

---

1. தும்முச் செறுப்ப அழுதாள், நுமர்உள்ளல் எம்மை மறைத்தீரோ என்று (8)

2. தன்னை உணர்த்தினும் காயும் பிறர்க்குநீர் இந்நீரர் ஆகுதிர் என்று (9)

3. நினைத்திருந்து நோக்கினும் காயும், அனைத்துநீர் யார்உள்ளி நோக்கினீர் என்று (10)

வே: மாவடு பிளந்தன்ன கண்கள்
நிரல்பட்ட வலம்புரிப் பற்கள்
அரைவட்டநிலா நெற்றி
மாம்பழக் கதுப்பெனக் கன்னங்கள்
செம்மை படர்ந்த செந்தமிழ்த்தேன் இதழ்கள்
கருங்கூந்தல் காடு
இவை அத்தனையும் தாங்கிய......

மான்: நிறுத்துங்கள் போதும், எவள் அழகை இங்கே ஒப்பு விக்கிறீர். ஒத்திகைக்கு நானா கிடைத்தேன்? இவளுக்கு என்று ஓர் மனம் உண்டு.

வே: என் மனமே என்ன மனம்??

மான்: உம்மைப்போல அடுத்தவரை நினைக்காத தமிழ்ப் பெண் மனம். இத்தமிழ் நிலத்தின் தன்மானம். அம்மானத்திற்கு இம்மானம் எம்மானம்? போகிறேன், பொழுதுபட்டதால் போகவில்லை. உன் புனைந்துரை கேட்டு வெட்கிப் போகிறேன். வாழ்ந்தவரைக்கும் மகிழ்கிறேன். எப்பிறவியிலும் உமக்குத் துணையாகத் தவம் கிடக்கும் இப்பேதை. (பொன்னி மணலில் கன்னி நடக்கிறாள். காளை தொடருகிறான். புகலிடம் தேடிப் பறந்திடும் பறவையின் வேகத்தைத் தடுத்திடும் அம்பாகிறான் வேங்கை. பழங்கதை போல ஆட்டனத்தி ஆதிமந்தியாக மாற வேண்டிய அவர்கள் வாழ்வு அக்காவிரியாற்றில் புதுக்காவியமாகத் துவங்கு கிறது. காவிரியில் நனைந்துவிட்ட தையலுக்குத் தன் கைகளைத் தொட்டிலாக்குகிறான். முட்டி மோதிச் செல்லும் காவிரியில் ஒருவர் அச்சத்தை ஒருவர்

கட்டித்தழுவிப் போக்கிடுன்றனர். அவர்கள் மேனிகள் காவிரியாற்று நீரால் பொன்னிறமடைகின்றன. அந் நீரோட்டத்தில் பாலும் தேனும் கலந்துவிட்டதை[1] எப்படித்தான் காவிரிப் பெண் கண்டு கொள்ளாமல் விட்டாளோ?." அவளின் முகம் அவனுக்கு ஏடாகிறது. வேங்கை இலக்கியம் எழுதத் துவங்குகிறான்.

(காட்சி முடிவு)

1. பாலொடு தேன்கலந்து அற்றே, பனிமொழி
வால்எயிறு ஊறிய நீர் (1)

பின்னிணைப்பு-6

உலகப் புகழ் பெற்ற நாடகாசிரியர்கள்

நாடக ஆசிரியர்: அரிஸ்டொபனிஸ்

நாடு : கிரேக்கம்

காலம் : கி. மு. 450-385

நாடகங்கள் : அக்ரேனியஸ் (The Achranias), அமைதி (The peace), மேகங்கள் (The clouds), தவளைகள் (Frogs), குளவி (The wasp)

பிற செய்திகள்: இவர் தமது இன்பியல் முடிவு நாடகங்களில் அத்தீனிய மக்களின் அரசியலையும், தலைவர்களையும் மேதைகளையும் கேலி செய்கிறார். அமைதியை விரும்பும் நாடகாசிரியர், எனினும் பிரபுக்களின் செல்வாக்கு மிகுந்த ஆட்சிக்கு வால் பிடிக்கும் போக்குடையவர். இவர் நாடகங்களில் கதை அமைப்பும் பாத்திர அமைப்பும் குறை; திரைகள் மிகுதியாயிருக்கும்.

நாடக ஆசிரியர்: அலெக்சாண்டர் நிக்கலோய்விச் ஆஸ்ட்ரோவிஸ்கி (Alexander Nickoloyevitch Ostrovisky)

நாடு : இரஷ்யா

நாடகங்கள்: திவாலானவன் (The Bankrupt) புயல் (The Storm)

பிறசெய்திகள்: முதன் முதலில் அரங்கில் நடிப்பதற்கென நாடகம் எழுதியவர். இவரது நாடகங்கள் நடுத்தர மக்களின் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டவை. இவர் நாற்பது நாடகங்களுக்கு மேல் எழுதியுள்ளார்.

நாடக ஆசிரியர்: அண்டன் செகல்

நாடு: இரஷ்யா

காலம்: கி. பி. 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி

நாடகங்கள்: செர்ரி பழத்தோட்டம் (The Cherry Orchard), கடற்பறவை (The Sea gull), மூன்று சகோதரிகள், வன்மா மாமா

பிறசெய்திகள்: கற்பனை கலவாமல் இயற்கை உண்மைகளை வைத்து நாடகம் எழுதியவர். நாடகக் கதைகள் சிறியனவாயினும் பாத்திர அமைப்பில் புகழ் பெற்றவை. இவை அக்காலத்தில் உள்ள இரஷ்ய நாட்டு மக்களின் நடை, உடை, பாவனைகளைக் காட்டுகின்றன. தொடக்கமும் முடிவும் இவர் நாடகங்களில் இல்லை.

நாடக ஆசிரியர்: ஆகஸ் ஸ்டிரின்ட்பெர்க் (Augus Sterind berg)

நாடு: சுவீடிஷ்

காலம்: கி. பி. 1842-1912

நாடகங்கள்: மிஸ்ஜூலியா, தந்தை, பெண், சாவின் நடனம், வருகை (Advent) குற்றங்கள், குற்றங்கள் ஏராளமான குற்றங்கள் (There are crimes and crimes), டமாஸ் களிக்கு (To Damascus) ஒரு சொப்பன நாடகம் (A Drama Play)

பிற செய்திகள்: ஓரங்க நாடகத்திலிருந்து பல பெரிய நாடகங் கள் வரை எழுதியவர். இவர் உலகத்தின் மீதும், பெண்ணினத்தின் மீதும் வெறுப்புக் கொண்டவர் என்பதை இவரது நாடகங்கள் புலப்படுத்துகின்றன. பலமுறை திருமணம் செய்த இவர் வாழ்வில் மகிழ்ச்சி யாகவே வாழ்ந்ததில்லை. பைத்தியமாக சில ஆண்டு கள் இருந்தார். அது தெளிந்த பின்னும் நாடகங்கள் எழுதினார்.

நாடக ஆசிரியர்: ஆடம் பெர்னாட் மிக்விஸ்(Adam Bernard Mickwiz)

நாடு: போலந்து

காலம்: கி. பி. 1798-1855

பிற செய்திகள்: சிறந்த கவிஞர். இவர் ஏராளமான பொழுது போக்கு நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். அரசியல் காரணமாக இரஷ்யாவிலும் இத்தாலியிலும், சுவிட்சர் லாந்திலும், பிரான்சிலும் வாழ்ந்தார்.

நாடக ஆசிரியர்: ஆர்தர் மில்லர் (Arthur Miller)

நாடு: அமெரிக்கா

காலம்: கி.பி. 1915

நாடகங்கள்: எனது எல்லா புதல்வர்களும், ஒரு வியாபாரியின் சாவு (Death of a Salesman)

பிற செய்திகள்: மார்லி மன்றோவின் கணவர்களில் இவரும் ஒருவர். மிக்சிகன் பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டம் பெற்றவர். "ஒரு வியாபாரியின் சாவு" என்ற நாடகம் "புலிஸ்டர்" பரிசு பெற்றது.

நாடக ஆசிரியர்: ஆர்தர் ஸ்க்னிட்ஸ்லர் (Arthur Schintzler)

நாடு: ஆஸ்திரியா

காலம்: கி.பி. 1862—1931

நாடகங்கள்: அனடோல் (Anatol) காதலின் ஒளி (Light of Love) தனி வழி (The Lonely way) சகோதரிகள் (The Sisters)

பிற செய்திகள்: வீயன்னா நகரில் கி.பி. 1862இல் பிறந்து 1885இல் பட்டம் பெற்று டாக்டர் தொழில் நடத்தியவர். ஏராளமான நாவல்கள் நாடகங்கள் எழுதியவர். இவரது நாடகங்கள் வீயன்னாவில் வாழும் உயர்ந்த பண்பாடு உள்ள மக்களின் வாழ்வைப் பற்றிக் கூறுகின்றன.

''நாமெல்லாம் நடிகர்கள்; இந்த உண்மையை அறிந்தவர்கள் ஆனந்தமாக இருப்பார்கள்'' என்பது இவர் தத்துவம்.

நாடக ஆசிரியர்: ஆஸ்கார் ஒயில்டு **(Oscar Wilde)**

நாடு: அயர்லந்து

காலம்: கி.பி. 1854—1900

நாடகங்கள்: விண்டர்மீர் சீமாட்டியின் விசிறி **(Lady Windermere's Fan)** முக்கியத்துவம் இல்லாத பெண் **(A woman of no importance...)** இலட்சியக் கணவன் **(An ideal Husband)**

பிற செய்திகள்: டப்ளின் நகரில் பிறந்து 1874இல் ஆக்ஸ்போர்டு பல்கலைக்கழகத்தில் பயின்றார். அங்கு மாத்யூ அர்னால்டு. ஜான் ரஸ்கின் இவர்களின் தொடர்பு ஏற்பட்டது. இறந்து கிடந்த நகைச்சுவைகள் இவர் நாடகத்தில் புத்துயிர் பெற்றன. இவர் இறுதியில் வறுமையில் உழன்று பிரான்சில் மடிந்தார்.

நாடக ஆசிரியர்: ஆஸ்கார் புளு மென்தால் **(Oscar Blue Mantal)**

நாடு: ஜெர்மனி

காலம்: கி.பி. 1852—1917

நாடகங்கள்: பெரிய மணி **(The Big Bell)** துளி விஷம் **(A Drop of Poison)** கருத்த முகமூடி **(The Block Veil)**

பிற செய்திகள்: கி.பி. 1888இல் பழைய பாணியில் இன்பியல் முடிவு நாடகங்களையும், பார்ஸையும் (Farce) எழுதி வந்தார். எனினும் வறுமை காரணமாகப் புதுமுறை நாடகங்களையும் எழுத முற்பட்டார்.

நாடக ஆசிரியர்: ஈஸ்கிலஸ்

நாடு: கிரேக்க நாடு

காலம்: கி.மு. 525—456

நாடகங்கள்: சப்ளையண்ட்ஸ் (The suppliants) தீப்ஸுக்கு எதிராக ஏழு பேர், ஒரிஸ்டியா (Oristea)

பிற செய்திகள்: சோக நாடகங்கள் எழுதுவதில் மிகவும் வல்லவர். இவரே ஒரு வீரர் ஆனதால் இவரது நாடகப் பாத்திரங்களும் வீரர்களாகவே படைக்கப் பட்டுள்ளனர்.

இவர் காலத்திற்குமுன் கிரேக்க நாடக மேடையில் ஒரு நடிகர் மட்டுமே தோன்றி நடிக்கத் தொடங்கியதால் இவரைக் ''கிரேக்க நாடகத் தந்தை' என அழைக்கின்றனர்.

தொண்ணூறு நாடகங்கள் வரை இவர் எழுதினார். ஆனால் தற்போது கிடைத்திருப்பவை ஏழு. இவரது நாடகங்கள் பக்திச் சுவை மிகுந்தவை.

நாடக ஆசிரியர்: எமிலிஜோலா

நாடு: பிரஞ்சு

காலம்: 1840-1902

நாடகங்கள்: தெரிசாராக்குன் (Theresa Racgun) ரெனி (Renee) மெஸிடார் (Mesidar).

பிற செய்திகள்: இவர் பாரிஸ் நகரில் பிறந்தவர். இயற்கை வாதிகளின் இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர். நாகரிகம் என்ற பெயரால் நடைபெறும் ஆபாசங்கள் இவர் நாடகங்களில் வெட்ட வெளிச்சமாகக் கூறப்படு கின்றன. இவர் ஒரு நாவலாசிரியரும் ஆவார்.

நாடக ஆசிரியர்: எர்னஸ்ட் வஜ்டா (Ernest Vajda)

நாடு: ஹங்கேரி

காலம்: கி. பி. 1887-1954

நாடகங்கள்: பட்டத்து இளவரசர் (The Crown Prince) எதிர் பாராத விருந்தாளி (The Unexpected guest) அந்தப் புரம் (The Harem).

பிற செய்திகள்: புடாபெஸ்ட் பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டம் பெற்றவர்.

நாடக ஆசிரியர்: எல்மர்ரைஸ் (Elmer Rice).

நாடு : அமெரிக்கா

காலம்: கி. பி. 1892

நாடகங்கள்: மக்களாகிய நாம் (We the People) தீர்ப்பளிக்கும் நாள் (Judgement Day) இரும்புச் சிலுவை (Iron Cross) நேபிள்ஸைப் பார்த்துவிட்டுச் சாகுங்கள் (See Naples and Die) சொர்ப்பன சுந்தரி (Dream girl) வெற்றி பெற்றவர் (The Winner),

பிற செய்திகள்: நியூயார்க் நகரில் சட்டக்கல்வி பயின்று தேறினார். பல்கலைக் கழகத்தில் நாடக இயக்குன ராகவும், நாடகக் கழகத்தில் தலைவராகவும் பணியாற்றினார். நாடகத் தயாரிப்பாளராகவும் இருந்தார்.

நாடக ஆசிரியர்: ஏஞ்சல் குயிமெரா (Angel Guimera)

நாடு : ஸ்பெயின்

காலம்: கி. பி. 1847-1917

நாடகங்கள்: மன்னன் மகள், கடலும் சுவர்க்கமும் (Sea and Heaven) கடலின் மகள், அரசனும் துறவியும், இளம் ராணி.

நாடக ஆசிரியர்: ஓவன் டேவிஸ் (Owan Davis)

நாடு : அமெரிக்கா

நாடகங்கள்: "உடைப்பவர்கள் மூலம்" (Through the Breakers) சூதாடியின் மகள் (The Gambler's Daughter) ஐஸ் பவுண்டு (Ice Bound) நரம்பு முறிவு, ஜெஜிபெல் (Jezebel).

பிற செய்திகள்: இவர் போர்டு வெண்டில் பிறந்து டென்னஸீ பல்கலைக்கழகத்திலும், ஹார்வர்டு பல்கலைக் கழகத்திலும் கல்வி பயின்றார். முந்நூறுக்கு மேற் பட்ட நாடகங்கள் இவரால் எழுதப்பட்டன. திரைப்பட எழுத்தாளராகவும் விளங்கினார். ஐஸ் பவுண்டு நாடகம் "புலிஸ்டர்" பரிசு பெற்றது.

நாடக ஆசிரியர்: கதே

நாடு : ஜெர்மன்

காலம்: கி. பி. 1749-1832

நாடகங்கள்: பாஸ்ட் (Favst) எக்மாண்ட் (Egmont) கோட்ஸ் (Gots) டாரிஸில் இப்ஹஜினியர், டாஸோ.

பிற செய்திகள்: பல கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்ற இவர் சட்டம் பயின்று தேறிய போதிலும் அத்தொழிலில் ஈடுபடவில்லை. எண்ணற்ற நாடகங்களை எழுது வதில் ஈடுபட்டார்.

நாடக ஆசிரியர்: காளிதாஸர்

நாடு: இந்தியா

நாடகங்கள்: சாகுந்தலநாடகம், விக்ரமோர்வசீயம், மாளவிகாக்கினிமித்ரம்.

பிற செய்திகள்: வட இந்தியாவில் உஜ்ஜயினி நாட்டின் அரசன் விக்ரமன் அரண்மனையில் ஒளிவீசிய வடமொழி நாடகாசிரியர் காளிதாசர். இவர் காவியக் கவிஞரும் ஆவார். இந்திய நாட்டின் தலைசிறந்த நாடகங்கள் காதலை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

ஆசிரியர்: கிறிஸ்டோபர் மார்லோவ் (Christopher Marlowe)

நாடு: பிரிட்டன்

காலம்: கி.பி. 1563—1593

நாடகங்கள்: மால்டாவின் யூதன் (Jew of Maulta) டாக்டர், பாஸ்டஸ் (Dr. Faustus) இரண்டாம் எட்வர்டு தாம்புர் லெயின் (Tamburlaine)

பிற செய்திகள்: 29 ஆம் வயதிலேயே மரணமடைந்தார். மனித இதயங்களைத் தொட்டு உலுக்குவதில் இவர் நாடகங்கள் இணையற்றவை. ''இரண்டாம் எட்வர்டு'' எனும் இவரது நாடகம் ஷேக்ஸ்பியரின் சரித்திர நாடகங்கட்கு முன்னோடியாக விளங்கியது.

ஆசிரியர்: கோல்டோனி (Goldoni)

நாடு: இத்தாலி

காலம்: கி.பி. 1707—93

பிற செய்திகள்: சட்டம் பயின்றவராயினும் அதை விடுத்துக் கலையுலகில் ஈடுபட்டவர். ஏராளமான அவல நாடகங்களும் இன்ப முடிவு நாடகங்களும் இவரால் எழுதப்பட்டன. எனினும் நகைச்சுவை நாடகங்களில் வல்லவர் என்ற புகழ் இவருக்குண்டு. மோலியரின் நாடகங்களில் இவர் நாடகச் சாயலைக் காணலாம். இவர் எண்ணற்ற பிரஞ்சு நாடகங்களும் எழுதினார். எனினும் வறுமையால் துன்பமுற்று மடிந்தார்.

ஆசிரியர்: சாமுவேல் நத்தானியல் பெஹ்ரமன் (Samuvel Nathaniell Behraman)

நாடு: அமெரிக்கா

காலம்: கி.பி. 1893

நாடகங்கள்: இரண்டாவது மனிதன் (The Second man) காதல் அது மாதிரிதான் இருக்கும் (Love is like that) சொர்க்கத்திலிருந்து மழை (Rain From Heaven) வேனிலின் முடிவு (End of Summer) நகைச்சுவைக்கு நேரமில்லை (No time for comedy)

பிற செய்திகள்: இளமையிலேயே நாடகத்துறையில் ஈடு பட்டவர். இளமையில் தாம் எழுதிய நாடகத்தில் தாமே நடித்தவர். வொர்ஸெஸ்டர் என்னுமிடத்தில் பிறந்தவர். கி.பி. 1916இல் இவர் பட்டம் பெற்றார்.

ஆசிரியர்: சிக்கமட்சு மொன்சா இமான் (Chikamatsumonza Yemon)

நாடு: ஜப்பான்

காலம்: கி.பி. 1653—1724

நாடகங்கள்: கொக்குசின்யாவின் போர்கள் (Battles of Kokusinya) சியூஷின்குரா (Chiushingura)

பிற செய்திகள்: ஜப்பானில் கபூகிஷிபாய் (Kabuki Shibai) என்னும் சிறந்த தியேட்டரைத் தோற்றுவித்தார். மத குருவாகப் பணியாற்றி வந்த இவர் கி.பி. 1677 முதல் நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டு ஐம்பதுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்கள் எழுதினார்.

ஆசிரியர்: ஜே. எம். சிஞ்ச் (J. M. Synge)

நாடு: அயர்லாந்து

காலம்: கி.பி. 1871—1909

நாடகங்கள்: கடலுக்குச் சவாரி போகிறவர்கள் (Riders to the sea) மேற்கு உலகத்து நடிகன் (The play boy of Western World) துக்கத்தை உண்டாக்கும் பெண் (Deirdve of Sorrows)

ஆசிரியர்: சோபாக்கிளஸ் (Sophocles)

நாடு: கிரேக்கம்

காலம்: கி. மு. 496-406

பிற செய்திகள்: இவரது நாடகங்கள் மக்கள் இனத்தின் உரிமைக்குரலாக முழங்குகின்றன. மன்னன் ஓடிப்பஸ் (Oedipus, the King) என்ற நாடகத்தில் வரும் மன்னன் பலவீனத்தின் பிரதிநிதியாகக் காட்டப்படுகின்றான். அண்டிகோனில் (Antigone) வரும் கதாநாய்கி மிகவும் உயர்ந்தவள். அஜாக்ஸில் (Ajax) வரும் கதாநாயகன் தானே கடவுள் என்க் கூறுகிறான். இவர் 123 நாடகங்கள் வரை எழுதியிருக்கிறார். ஆனால் இப்போது கிடைத்திருப்பவை ஏழு, இரண்டே நடிகர்கள் உலாவிய கிரேக்க மேடையில் மூன்றாவது நடிகரையும் புகுத்தியவர் இவர்.

ஆசிரியர்: நோயல்கவர்டு (Noel Coward)

நாடு: பிரிட்டன்

காலம்: கி. பி. 1899

நாடகங்கள்: இலண்டன் அழைக்கிறது (London Calling) அந்தரங்க வாழ்க்கைகள் (Private Lives) இன்று இரவு 8-30 மணிக்கு (To night at 8-30) வயலினுடன் நிர்வாணம் (Nude with Violin).

பிற செய்திகள்: நாடகப் பாடல் அமைப்பாளர் நடிகர். பிறப்பிடம் பெடிங்க்டன். இளமை முதல் நாடகத்தில் ஆர்வம் கொண்ட இவர் கி.பி. 1911இல் குழந்தை நாடக மொன்றில் நடித்தார். போர்க்கள வாழ்க்கைக்குப் பின்னர் நடிக்கவும் எழுதவும் முற்பட்டார். ஏராளமாக இன்பியல் நாடகங்கள் எழுதியவர்.

ஆசிரியர்: தெபிஸ் (Thepis)

நாடு: கிரேக்கம்

காலம்: கி.மு. 6ஆம் நூற்றாண்டு

பிற செய்திகள்: இவர் ஒரு கவிஞராகவும் விளங்கினார். கிரேக்கத்தில் முதன் முதலில் நாடகம் எழுதியவர். டயோனிஸாஸ் விசேடத்திற்காக இவர் ஏராளமான கவிதைகள் எழுதினார். இவரும் ஒரு நாடக நடிகர். ஏதென்ஸ் நகரில் கி.மு. 534ஆம் ஆண்டு முதல் சோக நாடக விழா நடைபெற்ற போதெல்லாம் இவர் முதற் பரிசைப் பெற்றுள்ளார்.

ஆசிரியர்: டக்கிட இஸீமோ (Takeda iyumo)

நாடு: ஜப்பான்

காலம்: கி.பி. 1688-1756

நாடகங்கள்: ஜௌரி(Jouri) அயட்ஸீரி (Ayatsuri) சியுஷிங்கரா (Chiushingura) டேக் மொட்டோசா (Take motoza) தியேட்டரில் மானேஜர்.

பிற செய்திகள்: இவர் ஜப்பானிய நாடகங்கள் வளர்ச்சி பெறப் பெரிதும் உதவினார்.

ஆசிரியர்: டால்ஸ்டாய்

நாடு: இரஷ்யா

நாடகங்கள்: இருளில் சக்தி (The Power of Darkness) நடைப் பிணம் (The living corpse)

பிற செய்திகள்: இவரது நாடகங்கள் நாடக இலக்கியத்துக்குள் சுருண்டு மடங்காமல் நிமிர்ந்து நிற்கின்றன. இரஷ்ய மக்களின் வாழ்க்கை நிலையை இவை படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன.

ஆசிரியர்: டென்னஸி வில்லியம்ஸ்

நாடு: அமெரிக்கா

நாடகங்கள்: தேவதைகளின் சண்டை (Battle of the Angels) வேனிலும் புகையும். ரோஜாப்பூ பச்சைக்குத்து, சூடான கூரையில் பூனை (A cat on a Hot Tin Roof)

கண்ணாடி மிருகக் காட்சிசாலை (The glass Menagerie) இவரது மொழி நடையும் பாத்திர அமைப்பும் மிகச் சிறந்தவை. பிறந்த நகரம் கொலம்பஸ்.

ஆசிரியர்: பிராங்க் வீட்கைண்ட் (Frank Wedekind)

நாடு: ஜெர்மனி

காலம்: கி. பி. 1864-1918

நாடகங்கள்: இளமை உலகம் (The world of youth) வசந்தத்தின் விழிப்பு, பண்டோராவின் பெட்டி, சாவின் நடனம், விரைவாக ஓவியம் தீட்டுபவன் (Fast Painter)

பிற செய்திகள்: பிறப்பிடம் ஹனோவர், சர்க்கஸ் கூடாரம் ஒன்றில் செயலாளராகப் பணியாற்றியபின் நாடகத் துறையில் ஈடுபட்டவர். துணிந்து ஆண் பெண் உறவைப் பற்றி மிகவும் வெளிப்படையாக எழுதியவர்.

ஆசிரியர்: பிரான்ஸ் வெர்பெல் (France Werfel)

நாடு: ஆஸ்திரியா

காலம்: கி. பி. 1890-1945

நாடகங்கள்: ஜுரஸ்ஸும் மாக்ஸ் மில்லியனும் (Juares and Maximilian) பால்ஸ் அன்டர்டென் ஜுடன் (pauls underten Juden)

பிற செய்திகள்: பிரேக்கில் பிறந்தவர். முதல் உலகப் போருக்குப் பிறகு ஏராளமான நாடகங்கள் எழுத முற்பட்டார். இவரது வரலாற்று நாடகங்கள் மிகவும் புகழ் பெற்றவை. நாவலாசிரியராகவும் விளங்கினார்.

ஆசிரியர்: பிரான்ஸிஸ் டி ரோஜாஸ் ஸோரில்லா (Francised Rojas orilla)

நாடு: ஸ்பெயின்

காலம்: கி. பி. 1607-1648

நாடகங்கள்: அரசனைவிடத் தாழ்ந்தவன் எவனுமில்லை (No one lower rank the king ...), நம்பிக்கையான விவசாயி, (செஸ்ட்ரட்க்ரவ்வின் கார்ஸியா (Carcia of the Chestrutgrave)

பிற செய்திகள்: டோல்டுவில் பிறந்தவர். இவரது நாடகங்களில் விதூஷகனை இவர் முக்கிய பாத்திரமாக அமைத்திருக்கின்றார்.

ஆசிரியர்: பிளாட்டஸ் (Plautus)

நாடு: ரோமானிய நாடு

காலம்: 8254-14 கி. மு.

நாடகங்கள்: மெனாச்மி, அம்பிடிரியான்

பிற செய்திகள்: இன்பியல் முடிவு நாடகாசிரியர் இளமையில் ரோமுக்குச் சென்று பல நாடகங்களை அரங்கேற்றியவர். வாணிபத்தில் பெரும் பொருளை இழந்து வறுமையுற்றார். அவ்வறுமைக் காலத்தில் பல நாடகங்களை எழுதினார். இவரது நாடகங்கள் கிரேக்க நாடகாசிரியர் மெலிண்டரின் நாடகங்களைத் தழுவியவை.

இப்போது கிடைத்திருப்பவை இருபது. இவரது நாடகங்களில் பாத்திர அமைப்புகள் சரியில்லை. சில சிறந்தவை எனினும் சில மட்டமானவை. இவரால் படைக்கப்பட்டிருக்கும் பாத்திரங்கள் நம் நெஞ்சத்தை விட்டு அகலாதவை. இவரது மொழிநடை நகைச்சுவை வாய்ந்தது. சொற்களை வைத்துச் சிலம்பம் ஆடுவதில் வல்லவர். இவரது சிறந்த நாடகம் மெனாச்மி. இதைத் தழுவித்தான் ஷேக்ஸ்பியரின் தவறால் நேர்ந்த நகைச்சுவை '(Comedy of Errors) என்ற நாடகம் எழுதப்பட்டது. இவரது அம்பிரிடிரியான் என்ற நாடகத்தைத் தழுவி மோலியர் தெரு நாடகம் எழுதியிருக்கிறார்.

ஆசிரியர்: பெரிட்ஸ் ஹிர்ஸ்ச் செபின் (**Perets Hirschebein**)

நாடு: இட்டிஷ்

நாடகங்கள்: ஈவர் (Eva) பேபல் (**Babel**) பனிப்புயல், அன்னியன் (Stranger) நதியின் குறுக்கே (Across the river) ஏழைக் குடும்பத்தில் பிறந்தவர். யூத் விவசாயிகளைப் பற்றியே நாடகம் எழுதினார்.

ஆசிரியர்: பெரினக் மோல்னார் (**Ferenak Molnar**)

நாடு: ஹங்கேரி

காலம்: கி.பி. 1898—1952

நாடகங்கள்: லில்லியோம் (lilliom) அன்னம் (The Swan) மனிதர்களுக்கு நாகரீகம் (Fashions for man)

பிற செய்திகள்: புடாபெஸ்டில் பிறந்தவர். சட்டக்கல்வியில் பட்டம் பெற்றார். பத்திரிக்கைத் தொழிலில் ஈடுபாடு கொண்டார். பிசாசு (The Devil) என்ற நாடகத்தின் மூலம் பெரும்புகழ் பெற்றார்.

ஆசிரியர்: பெர்னாட்ஷா

நாடு: அயர்லாந்து

நாடகங்கள்: திரும்பவும் மெதுசலாவுக்கு (Back to Methusela) வாரன்ஸ் சீமாட்டியின் தொழில் (Mrs. Warren's Profession) மனிதனும் அமானுஷ்ய மனிதனும் (Man and Superman) படைக்கலங்களும் மனிதனும் (Arms and the Man) சீசரும் கிளோபாத்ராவும் (Ceasar and Cleopatra)

பிற செய்திகள்: இலண்டனில் நாடகாசிரியராகவும், நாடகத் திறனாய்வாளராகவும் பணியாற்றியவர். உலகப் புகழ்பெற்ற மேதை. இவரது நாடகங்கள் மனிதர்களின் வீண் ஆடம்பரங்களைத் துளையிட்டுக் காட்டுகின்றன. மதத்தையும் தத்துவத்தையும் கேலி செய்கின்றன. மனித குலத்திற்கு அறிவூட்டும் வகையில்

இவை தலைசிறந்தவை. இவரது பாத்திரங்கள் சில செயற்கையானவை. இவரது வசன நடை நகைச் சுவை மிக்கது. சிந்தனையைத் தூண்டுவது. ஆஸ்கார் ஒயில்டு, கான்கிரீவ் போன்றோரது நடைக்கு ஒப்பானது. இப்செண் பாணியைத் தழுவி இவர் நாடகங்களை எழுதினார்.

ஆசிரியர்: மோலியர்

நாடு: பிரான்ஸ்

காலம்: கி.பி. 1622—1673

நாடகங்கள்: காதல் நோய் (Love sick) கணவன்மார்களுக்குப் பள்ளிக்கூடம் (The school for Husband) மனைவிமார் களுக்குப் பள்ளிக்கூடம் (The school for wives) கஞ்சன் (The Miser) கற்பனை நோயாளி (The imaginary invalid) டாக்டரும் கூட (The physician inspite of himself)

பிற செய்திகள்: இங்கிலாந்து நாட்டிற்கு ஷேக்ஸ்பியர் சிறந்த நாடகாசிரியராய் விளங்கியதைப் போல இவர் பிரான்ஸ் நாட்டில் புகழுடன் விளங்கினார். இவரது இயற்பெயர் ஜின் பாப்டிஸ்ட் போக்குலின் (Jean Baptiste Poquelin) பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் நடிகராகவும், நாடகாசிரியராகவும் நாடகக் குழுவின் மேலாளராகவும் பணியாற்றியவர்.

ஆசிரியர்: யூஜின் ஓ நீல் (Eugence O' Neill)

நாடு: அமெரிக்கா

காலம்: கி.பி. 1888—1953

நாடகங்கள்: அன்னா கிரிஸ்டி (Anna Christie) இறைவனின் எல்லாக் குழந்தைகளுக்கும் இறக்கைகள் உண்டு. (All God's Children got wings) பெரிய கடவுள் பிரௌவுன் (Greatest God Brown) எல்ம்ஸ்க்குக் கீழே விருப்பம்.

பிற செய்திகள்: அமெரிக்க நாடகத்திற்கு நோபல் பரிசைக் கொண்டுவந்தவர். மனித அனுபவங்களை நாடகத்தின் மூலம் பரப்பி வந்ததற்காக 1936இல் அப்பரிசு இவருக்கு அளிக்கப்பட்டது.

1926இல் இவரது பெரிய முதல் நாடகமான அடிவானத்திற்கு அப்பால் (Beyond the Horizon) புலிஸ்டர் பரிசைத் தட்டிச் சென்றது. இவர் நாடக மேடைக்குச் செய்த பணிகள் அதிகம். கி.பி. 1915இல் தானே ஒரு நாடகக் குழு அமைத்து அதில் தமது நாடகங்களை அரங்கேற்றினார். நாடக உத்திகளையும் புதுப்பாணியில் அமைத்தார். 20ஆம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த நாடக ஆசிரியர் இவர் எனலாம்.

நாடக ஆசிரியர்: விக்கிபாம் (Vicki Baum)

நாடு: ஜெர்மன்

காலம்: கி. பி. 1888

நாடகங்கள்: கிராண்ட் ஹோட்டல் (Grand Hotel) வேனிற் காலத்து இரவு

பிற செய்திகள்: வியன்னாவில் பிறந்த இவர் இசைக்கலையும் பயின்றவர். சிறந்த திரைப்பட எழுத்தாளராக விளங்கியவர்.

ஆசிரியர்: வில்லியம் டன்லப் (Willian Dunlop)

நாடு: அமெரிக்கா

காலம்: கி. பி. 1766-1839

நாடகங்கள்: நியூயார்க்கில் காதல் (Love in New York) தந்தை (Old Father)

பிற செய்திகள்: அமெரிக்க நாடகத்தின் தந்தை எனப் புகழப் பெற்றவர். 60 நாடகங்கள் வரை இவர் எழுதியிருக்கின்றார்.

ஆசிரியர்: வில்லியம் கான்கிரீவ் (William Congreave)

நாடு: பிரிட்டன்

காலம்: கி. பி. 1670-1729

நாடகங்கள்: துக்கமாக இருக்கும் மணப்பெண், இரட்டை வேடதாரி (Double Dealer) உலகத்தின் வழி (The way of the world) காதல் காதலுக்கே (Love for Love)

பிறசெய்திகள்: உயிர்ப்புக்காலத்து (Restoration Peroid) இன்பியல் நாடகங்கள் எழுதிய மேதை. இவரது நாடக வசனங்கள் மிகவும் உயரானவை. வில்லியம் விச்சர்லி என்னும் நாடக ஆசிரியரைப் பின்பற்றியது இவரது பாணி. இவரது முதல் நாடகம் பழைய பிரம்மச்சாரி **(The Old Bachelor).** இது வெற்றி நாடகம்.

ஆசிரியர்: வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியர்

நாடு: பிரிட்டன்

காலம்: கி. பி. 1564-1616

நாடகங்கள்: நடுவேனிற்காலத்துக் கனவு (**A mid summer Night's Dream**) வெனிஸ் வர்த்தகன் (**The Merchant of Venice**) நீங்கள் விரும்பிய விதமே (**As you like it**), ஜூலியஸ் சீசர் (**Julius caesar**), ஒதெல்லோ (**othello**), லியர் அரசன் (**Kinglear**), மாக்பெத் (**Macbeth**), ஹேம்லெட் (**Hamlat**), பன்னிரண்டாம் நாள் இரவு (**Twelfth Night**), சிம்பலின் (**Cymbeline**), புயல் (**The Tempest**) முதலியன.

பிற செய்திகள்: உலகத்திலே சிறந்த ஆங்கில நாடக ஆசிரியர். பிறப்பு கி. பி. 1564. சிற்றூர் பள்ளியில் கல்வி பயின்று இலண்டன் நாடக மேடைகளில் தொடர்பு கொண்டவர். கி. பி. 1594இல் சேம்பர்லின் கம்பெனி என்ற நாடகக் குழுவைத் துவங்கப் பெரிதும் உதவினார். அதில் நடிகராகவும் நாடக ஆசிரியராகவும், பங்குதாரராகவும், இருந்தார். இவரது நாடகங்களை இன்பியல் நாடகம், துன்பியல் நாடகம்

வரலாற்று நாடகம் என மூவகையாகப் பிரிப்பர். இவை அக்காலத்துத் தியேட்டர்களுக்குத் தக்கவாறு எழுதப்பட்டன. இவர் நாடகங்களில் சொற்சிலம்பங்களும், எதுகை மோனைகளும், இதயத்தின் அடித்தளத்தின் ஊசலாடும் உணர்ச்சிகளும், தத்துவ போதனைகளும் நிறைந்துள்ளன.

ஆசிரியர்: ஷான் ஓ கேஸி (**Shan o Casey**)

நாடு: அயர்லாந்து

நாடகங்கள்: கம்மானின் நிழல் (**The shadow of Gumman**) ஜினோவும் பேகாக்கும் (**Juno and Baycoe**) ஏரும் விண் மீன்களும் (**The plough and the Stars**)

பிற செய்திகள்: வாழ்க்கையில் வறுமையில் உழலும் தொழிலாளி வர்க்கத்தில் பிறந்து தொழிலாளியாகவே வாழ்ந்ததால் இவரது நாடகங்கள் நகரத்துச் சேரிச் சூழ்நிலையை மையமாக வைத்து எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. இவரது சோக நாடகங்கள் மனப் போராட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

ஆசிரியர்: ஷில்லர் (**Schiller**)

நாடு : ஜெர்மன்

காலம்: கி. பி. 1759-1805

நாடகங்கள்: கொள்ளைக்காரர்கள், டான் கார்லாஸ், மேரிஸ் டுவர்ட், ஆர்லியன்ஸின் பெண் (The maid of orleans)

பிற செய்திகள்: 19ஆம் நூற்றாண்டில் தலைசிறந்த ஜெர்மனி நாடகாசிரியர் எனப் புகழ் பெற்றவர். இவரது நாடகங்கள், ஆங்கிலத்தில் இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட மொழிபெயர்ப்புகள் வந்திருக்கின்றன.

ஆசிரியர்: ஸ்டின்சிலா விஸ்பியன்ஸ்கி (Stinsila wysipansky)

நாடு : போலந்து

காலம்: கி. பி. 1869-1907

நாடகங்கள்: இருவகையாகப் பகுக்கலாம். (1) போலந்து நாட்டுக் கதையைக் கொண்டவை. அவை படை, (The Legian)திருமணம் (The wedding) நவம்பர் இரவு (November Night) (2) கிரேக்கக் கதையைக் கொண்டவை. அவை உலிசஸ் திரும்பினார் (The (return of Ulysses)

ஆசிரியர்: ஹாப்ட்மேன் (Hauptman)

நாடு : ஜெர்மன்

காலம்: கி. பி. 1862-1946

நாடகங்கள்: தனிமை வாழ்வு (Lonely lives) நெசவாளிகள், மூழ்கிய மணி

பிற செய்திகள்: ஐம்பது ஆண்டுகள் ஜெர்மான் இலக்கிய உலகில் தன்னிகரற்ற ஆட்சி செலுத்தியவர்.

இவரது முதல் நாடகம் கி. பி. 1889-இல் வெளிவந்தது. பாரம்பரியம் எப்படி மனிதன் தலைவிதியை நிர்ணயிக்கிறது என்ற தத்துவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்நாடகம் நாட்டில் மிகுந்த வாதப் பிரதிவாதங்களை எழுப்பிவிட்டது.

ஆசிரியர்: ஹோல்பெர்க் (Holberg)

நாடு: டென்மார்க்

காலம்: கி. பி. 1684-1754

பிற செய்திகள்: டென்மார்க்கின் முதல் நாடகாசிரியர், இவரை டென்மார்க்கின் மோலியர் என்று அழைக்கின்றனர். இவர் இருபது இன்பியல் நாடகங்கள் எழுதியுள்ளார்.

பின்னிணைப்பு - 7

உலகப் புகழ் பெற்ற நாடகங்கள்

அமெரிக்க நாடகங்கள்

நாடகப் பெயர்: எல்ம்ஸ் அடியில் விருப்பம் (Desire under Elms)

ஆசிரியர்: ஆசிரியர் யூஜின் ஓ நீல் (Eugene O' Neill)

நாடகக் கதை: இது ஒரு சிறந்த அமெரிக்க நாடகம். இப்ரீம் தனது எழுபதாவது வயதில் தன்னில் பாதி வயதுள்ள அபீ என்பவளை மணக்கிறான். வீட்டுக்கு வந்த அவளைத் தன் சொத்துக்களைக் கவர வந்தவள் என எண்ணி இப்ரீமின் மூத்த மனைவியின் மகன் எபன் வெறுக்கிறான். பண்ணை நிலங்கள் மீது பேராசை கொண்ட அபீ, எபனை, மயக்கிக் கெடுக்கிறாள். இதன் விளைவாக ஒரு குழந்தையும் பிறக்கிறது. எபன் தன் தந்தையிடம் அக்குழந்தை பற்றிய உண்மையை ஒளிக்காமல் கூறுகிறான். அபீ எபனிடம் தான் கொண்ட காதலை நிருபிக்க அக்குழந்தையையும் கொல்லுகிறாள். அபீயும், எபனும் சிறைச்சாலையில் ஒன்றுபடுவதோடு நாடகம் முடிவடைகிறது.

நாடகப் பெயர்: ஏன் திருமணம் செய்ய வேண்டும்? (Wh marry?)

ஆசிரியர்: ஆசிரியை: ஜெஸ்ஸி லிஞ்ச் வில்லியம்ஸ் (Jessie Lynch Williams)

நாடகக் கதை: டாக்டர் ஏர்னஸ்ட் ஹேமில்டன் என்னும் மாபெரும் விஞ்ஞானியிடம் ஹெலன் என்னும் அழகி உதவியாளராய்ப் பணியாற்றுகிறாள். பலர் அவளை மணக்க முயலுகின்றனர், தொழிலுக்காக அவ்வளவு பேரையும் உதறிவிட்டுத் திருமணத் தொடர்பே வேண்டாமென இருக்கிறாள் ஹெலன். இவ்வலையினின்றும் மீண்டுவிட்டதாக எண்ணி இறுமாந்திருக்கும்போது தான் டாக்டரிடமே காதற்சுழலில் விழுந்திருப்பதை உணர்கிறாள். எவரெட் மாமாவின் உதவியால் காதலர்கள் இணைகின்றனர்.

நாடகப் பெயர்: பென்ஹர் (Benhur)

நாடக ஆசிரியர்: வில்லியம் யங் (William Young)

நாடகக் கதை: ஏசுவின் வரலாறே இந்நாடகம் எனலாம். ஜெருசலத்தில் பென்ஹரின் குடும்பம் வாழ்ந்து வருகிறது. அப்பொழுது அந்நகர் கவர்னர், ஊர்வலம் வருகிறார். அதனை மேல்மாடியிலிருந்து பார்த்த பென்ஹரின் சகோதரி தவறி ஒரு ஓட்டின் மேல் காலை வைக்க அது கவர்னர் மீது விழுந்து அவரைக் கொல்லுகிறது.

பென்ஹர் கைதாகிறான். அவன் சொத்துகள் பறிமுதல் செய்யப்படுகின்றன. அவன் நாடு கடத்தப்படுகிறான். அவனது தாயும் சகோதரியும் குட்டரோகக் குழிக்குள் தள்ளப்படுகிறார்கள்.

பென்ஹர் ஏசுவால் கிறித்தவனாக மாறுகிறான். ஏசுவைச் சிலுவையில் அறைந்த அன்று பெய்த மழையால் அவன் தாயும் சகோதரியும் குட்டநோய் நீங்குகின்றனர்.

நாடகப் பெயர்: விலை கூறுபவனின் சாவு (Death of a Salesman)

நாடக ஆசிரியர்: ஆர்தர் மில்லர்

நாடகக் கதை; வில்லி லோமன் ஊர் சுற்றும் ஒரு சிறு வியாபாரி. ஒரு மனிதன் எல்லோராலும் மதிக்கப் பட்டால் வெற்றி எப்படியும் அவனைத் தேடிவரும் என்பது அவன் சித்தாந்தம். ஆனால் இது அவன் வாழ்வில் பலிக்கவில்லை.

இக்கொள்கையைக் கடைப்பிடித்த அவனது இரு புதல்வர் களும் கூட வெற்றிபெறவில்லை; மாறாகப் பக்கத்து வீட்டுப் பையன் வெற்றியடைகிறான்.

வில்லி தனது தோல்வியால் மனம் உடைகிறான். உடம்பு இளைத்துப் பிரயாணம் செய்யமுடியாத நிலையை அடை கிறான்.

வேலையை இழந்து தற்கொலை செய்து கொள்ளுகிறான். குடும்பம் அதன் மூலமாகக் கிடைத்த இன்ஷியூரன்ஸ் பணத் தைக் கொண்டு வாழ்கிறது.

அயர்லாந்து நாடகங்கள்

நாடகப்பெயர்: அண்ட்ராகிள்ஸும் சிங்கமும் (Androcles and the Lion)

நாடக ஆசிரியர்: பெர்னாட்ஷா

நாடகக் கதை: ஆண்ட்ராகிள்ஸ் ஒரு கிரேக்க அடிமை. அவன் தப்பிச் செல்லும்போது காட்டில் நொண்டிச் சிங்கமொன்றின் காலில் தைத்திருந்த முள்ளை எடுத்து அதன் வலியை நீக்குகிறான்.

மீண்டும் அவன் சிறைப்பட்டு மற்ற கைதிகளோடு சிங்கக் கூட்டில் தள்ளப்படுகிறான். அவனைக் கொல்லுவதற்குப் பாய்ந்துவந்த சிங்கம் தன் வேகம் தணிந்து அவன் பக்கத்தில் அமைதியாக நிற்கிறது. அது அவனால் முன்பு காப்பாற்றப் பட்ட சிங்கம்.

நன்றி மிக்க சிங்கமும், அன்புள்ளம் கொண்ட அடிமையும் சீசரது நன்மதிப்புக்கு ஆளாகி விடுதலை அடைவதாகக் கதை முடிகிறது.

நாடகப் பெயர்: கடலில் சவாரி செய்கிறவர்கள் (Riders to the sea)

நாடக ஆசிரியர்: ஜே. எம். சிஞ்ச் (J. M. Synge)

நாடகக் கதை: கடலை நிலைக்களமாக வைத்துப் பின்னப் பட்ட கதையமைப்பை உடையது. கடல் கொந்தளித்துப் பேரலைகளை வீசுகிறது. அவள் கணவனை விழுங்கியது; ஒவ்வொருவராக அவளது புதல்வர்களையும் விழுங்கியது. எஞ்சியிருந்த கடைசிப் பையனும் படகில் ஏறிப் புறப்பட்டு விட்டான். அந்தோ! அவனும் சிறிது தூரம் கடலில் செல்வதற்கு

முன்பே மூழ்கி விடுகிறான். இப்பொழுது தனிமை யாக உள்ள அவளிடம் அமைதி ஆட்சி செலுத்து கிறது. இனிமேல் கடலைப் பற்றி அவள் கவலைப் படத் தேவையில்லை.

நாடகப் பெயர்: தாரமிழந்தவர்கள் வீடுகள் **(Widower's Houses)**

நாடக ஆசிரியர்: பெர்னாட்ஷா

நாடகக் கதை: டிரஞ்சு என்னும் பணக்காரர் தமக்கு வரும் வரதட்சிணைப் பணம் ஏழைமக்களை உறிஞ்சியதால் வந்தது என்பதை உணர்ந்து மனம் தாளாமல் வருந்து கிறார். எனினும் தன் இலட்சியப்படி அவரால் வாழ முடியவில்லை. தானே பணம் சம்பாதிக்கும் வழிகளில் இறங்குகிறார். இது சமூகத்தில் உள்ள குறைபாடு என்பது வற்புறுத்தப்படுகிறது.

இரஷ்ய நாடகங்கள்

நாடகப் பெயர்: இருளின் சக்தி **(The Power of Darkness)**

நாடக ஆசிரியர்: லியோ டால்ஸ்டாய்

நாடகக் கதை: நிகிடா ஒரு தொழிலாளி. எனினும் தன் முதலாளியின் மனைவியுடன் தகாத உறவு கொள் கிறான். அவள் தூண்டுதலால் அவள் கணவனையே கொலை செய்து விடுகிறாள்.

பொருந்தா மணங்கள், கருச்சிதைத்தல் போன்ற தீய செயல்கள் தொடர்ந்து நடக்கின்றன. இறுதியில் நிகிடா மனம் வருந்தித் திருமண விருந்தொன்றில் தான் செய்த பாவச் செயல்களை எடுத்துக் கூறினான்.

அவன் தந்தை நீ உன் தவறுகளை உணர்ந்ததற்காக ஆண்டவன் உன்னை மன்னிப்பார் என்று கூறுவதோடு நாடகம் முடிவுறுகிறது.

நாடகப்பெயர்: இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல்

நாடக ஆசிரியர்: நிக்கோலய் ககோல் (Nikolai gogol)

நாடகக்கதை: இவான் சூலா கட்டவ் என்பவன் ஒரு ஏழை எழுத்தன். என்றாலும் நல்ல தோற்றப் பொலிவு உடையவன்.

ஒருநாள் இரஷ்யாவின் சிற்றூர் ஒன்றின் வழியே அவன் போய்க் கொண்டிருந்த போது அங்குள்ள அலுவலர்கள் அவனை ''இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல்'' என்றெண்ணித் தங்கள் தவறுகளை மறைப்பதற்காகப் பணிவிடை செய்கின்றனர் பணமும் கொடுக்கின்றனர். கட்டவ் அவற்றைப் பெற்றுக் கொண்டு உண்மையான இன்ஸ்பெக்டர் வருமுன் அங்கிருந்து நழுவி விடுகிறான்.

நாடகப்பெயர்: மூன்று சகோதரிகள் (The Three Sisters)

நாடக ஆசிரியர்: அண்டன் செகவ்

நாடகக் கதை: இரஷ்யாவில் சிற்றூர் ஒன்றில் சகோதரிகள் மூவர் வறுமையோடு வாழ்கின்றனர். அவர்கள் மனம் மாஸ்கோவை நாடுகிறது. அங்கே சென்றால் இன்ப மாக வாழலாம் என எண்ணுகிறார்கள்.

மாஸ்கோவுக்குப் போகத் தம் சகோதரனை நம்பி இருக் கின்றனர். அவனோ யாருக்கும் தெரியாமல் தன் குடும்பச் சொத்துக்களை அடமானம் வைத்துவிடுகிறான்.

அவர்கள் குறிக்கோள் சிதைந்து விடுகிறது. இனி மாஸ்கோ பயணம் அவர்கள் வாழ்வில் இல்லை. முடிவில் அவர்கள் மணவாழ்க்கையில் ஈடுபட்டு இன்பம் காண் கின்றனர்.

ஐரிஷ் நாடகம்

நாடகப்பெயர்: கதவுகளுக்கு உள்ளே (Within the Gates)

நாடக ஆசிரியர்: ஷான் ஓ கேசி (Sean 'O' Casey)

நாடகக்கதை: ஒரு மதகுரு, அவர் சகோதரி. ஒரு கவிஞன் ஒரு பரத்தை இவர்களைச் சுற்றிச் சுழலுகிறது நாடகம்.

இளம் பரத்தை நோயாக இருப்பதால் கண்டிக்கப்படு கிறாள். அவள் தனது கள்ளக் காதலில் பிறந்த பெண் என்பதை அவர் அறியவில்லை. செல்வ வாழ்க்கையில் ஏமாற்றங் கண்ட அவள் கவிஞனைக் காதலித்துச் சிலகாலம் இன்பமாக வாழ்கிறாள்.

நோயின் கடுமையால். இறுதியில் மாதா கோயிலுக்கு வந்து மதகுருவின் தோள்களில் வீழ்ந்து மடிகிறாள்.

கிரேக்க நாடகம்

நாடகப்பெயர்: அஜாக்ஸ் (Ajaxs)

நாடக ஆசிரியர்: சோபாக்கிளஸ் (Sophocles)

நாடகக்கதை: இதன் கதாநாயகன் கடவுளையே எதிர்க்கிறான். உடல் பலம் ஒன்றையே கொண்டு ஞானஒளி இல்லாத காரணத்தால் தான் கடவுளுக்குச் சமானம் என எண்ணுகிறான். மனிதனுக்குக் கடவுள் விதித்த எல்லைகளை மீறுகிறான்

அதனால் கோபம் கொண்ட அத்தீனா (Athena) அவனைப் பைத்தியக்காரனாகும்படிச் சபிக்கிறாள்.

கொரியா நாடகம்

நாடகப்பெயர்: சுன்கியாங்சன் (Chunhiangchon)

நாடக ஆசிரியர்: லிகியுகிங் (Lickivhing)

நாடகக் கதை: அறிஞனான டோரியோங் (Tohryuong) சுன்கியாங் என்னும் நாட்டியக்காரி மீது காதல் கொள்ளுகிறான். தன் தந்தையின் மறுப்பையும் பொருட்படுத்தாமல் அவளை மணந்து கொள்ளுகிறான்.

சில காலம் கழித்து அவளை அவன் பிரிய நேரிடுகிறது. அந்நகர் மாஜிஸ்ட்ரேட்டின் விருப்பத்திற்கு இணங்காததால் சுன்கியாங் சிறைக்கோட்டத்தில் அடைக்கப்பட்டுத் துன்புறுத்தப் படுகிறாள்.

அரசாங்க இன்ஸ்பெக்டராகத் திரும்பும் டோரியாங் மனைவியின் நிலையை உணர்கிறான். பிச்சைக்காரனைப் போல வேடம்பூண்டு மனைவியைத் தப்ப வைப்பதோடு மாஜிஸ்ட்ரேட்டுக்கும் தண்டனை வாங்கித் தருகிறான்.

டச்சு நாடகம்

நாடகப் பெயர்: பிறந்தநாள் விருந்து அல்லது பெண்களின் டீ பார்ட்டி (**Birth day Party or The Ladies Tea-Party**)

நாடக ஆசிரியர்: ஜால்மர் பெர்க்ஸ்டார்ம் (**H. Jalmar Bergstorm**)

நாடகக் கதை: வயது முதிர்ந்த பெண்கள் சிலர் தங்களில் ஒருத்தியின் நாற்பதாவது பிறந்தநாளைக் கொண்டாட ஓரிடத்தில் கூடுகின்றனர். தங்கள் பிரமச்சரிய வாழ்வு, சுதந்திரம் இவை பற்றிப் பெருமை அடித்துக் கொள்ளுகின்றனர். அவர்களில் சிலர் பாடகிகள்; சிலர் கலைஞர்கள். திருமணத்தை வெறுத்துப் பேசும் இவர்களில் ஒருத்தி தன்னை ஒரு ஆண்மகனும் உணர்ச்சியோடு பார்க்கவில்லை எனக் குறைப்பட்டுக் கொள்ளுகின்றாள். ஒருத்தி தான் எடுத்து வளர்க்கும் குழந்தை தன் குழந்தையே என்ற உண்மையை ஒப்புக் கொள்ளுகிறாள்.

நார்வே நாடகங்கள்

நாடகப் பெயர்: பொம்மை வீடு **(A Doll's House)**

நாடக ஆசிரியர்: இப்செண் **(Ibsen)**

நாடகக் கதை: நோரா **(Nora)** என்னும் மங்கை எட்டு ஆண்டு களாகப் பொம்மை மனைவியாகவும் பொம்மைக் குழந்தைகளுடன் விளையாடியும் காலந்தள்ளுகிறாள். ஒருநாள் தன் கணவன் தன் கடமையினின்றும் தவறித் தன்னைக் காப்பாற்றத் தவறியபோது அவள் தன் நிலையை உணர்கிறாள், தன் வாழ்வு பொம்மை வாழ்வு என்பதை உணர்ந்து அதனை உதறி எறிந்து விடுதலை உணர்வுடன் உலக நிலையை அறியப் புறப் படுகிறாள்.

நோராவின் பிரிவுடன் நாடகம் முடிவடைகிறது.

நாடகப் பெயர்: மக்களின் பகைவன் **(An Enemy of the People)**

நாடக ஆசிரியர்: இப்சன்

நாடகக் கதை: உடலுக்கு நலனும் உள்ளத்துக்கு உவகையும் தரும் நீர் ஊற்றுகள் ஒரு ஊரில் கண்டு பிடிக்கப்படு கின்றன. அதிலிருந்து குழாய் வழியே நகருக்கு நீர் கொண்டுவர ஏற்பாடுகள் செய்யப்படுகின்றன. மக்கள் பெருமகிழ்வடைகின்றனர்.

அந்நிலையில் அதன் நீர் நச்சுத்தன்மை உடையது என்ற உண்மையை மருத்துவ அதிகாரி ஸ்டாக்மன் கண்டறிந்து கூறுகிறார். அவருக்குச் சமூகம் நன்றி செலுத்தவில்லை. ஊரே திரண்டு மக்களின் பகைவன் எனத் தூற்றுகிறது. சமூகத் துரோகி எனச் சாடுகிறது.

பிரான்சு நாடகங்கள்

நாடகப் பெயர்: அல்ஸையர் **(Alzire)**

நாடக ஆசிரியர்: வால்டேர் **(Voltaire)**

நாடகக் கதை: இது பிரான்ஸ் நாட்டு சோக நாடகங்களில் ஒன்று. ஸ்பெயின் கவர்னர் கஸ்மேன் **(Guzman)** அல்ஸையர் மீது காதல் கொள்ளுகிறான். சமேர் என்ற இந்தியனுக்கு மணப்பெண்ணாக முதலில் உறுதி செய்யப்பட்டிருந்த அல்ஸையர், அவன் இறந்து விட்டானென்று எண்ணிக் கிறித்தவ மதத்தைத் தழுவுகிறாள். கவர்னரையும் மணக்கிறாள். ஆனால் உண்மையில் சமேர் **(Zamere)** இறக்கவில்லை. கைதிகள் நடுவில் உயிருடன் காட்சியளிக்கின்றான். விவர மறிந்த பிறகு கவர்னரைப் பழிவாங்க முயலுகிறான். கவர்னரைத் தாக்குகையில் அல்ஸையர் அவனைத் தப்புவிக்க உதவுகிறாள். என்றாலும் அவன் அவள் இல்லாமல் தப்பிச் செல்ல மறுக்கிறான்.

சாவின் வாயிலில் நிற்கும் கவர்னர் காதலர்களை மீண்டும் சேர்த்துவைக்கிறார். சமேர் கிறித்தவனாக மாறுகிறான்.

நாடகப் பெயர்: கஞ்சன் (The Miser)

நாடக ஆசிரியர்: மோலியர் (French Moliere 17th century)

நாடகக் கதை: ஹார்பகான் ஒரு வடிகட்டிய கஞ்சன். தன் மகளை அவள் விருப்பத்துக்கு மாறாக வேறு ஒருவனுக்கு மணம் செய்துதர எண்ணுகிறான். அதே போலத் தன் மகன் கிளியண்டிசையும் உதறித்தள்ள விரும்புகிறான். காரணம், தான் காதலிக்கும் பெண்ணையே அவனும் காதலிப்பதுதான்.

கஞ்சனது பெரிய பணப்பெட்டி களவாடப் படுகிறது. அதைத் திரும்பப் பெறுவதற்காக மகனையும் மகளையும் அவர்கள் விரும்பியவர்களையே மணக்க அனுமதி தருகிறான்.

நாடகப் பெயர்: கிரிமோனாவின் வயலின் செய்பவன்

நாடக ஆசிரியர்: பிரான்க்வா கோப்பி (Frankwa coppee)

நாடகக் கதை: வயலின் செய்வதில் கைதேர்ந்த வல்லுநர் டாடியோ பெராரி. தன் மகளின் திருமணத்திற்கு ஒரு விநோதமான நிபந்தனை விதிக்கிறான். எவர் ஓர் அழகான வயலின் செய்து தருகிறாரோ அவருக்குத் தன் மகளை மணம் செய்து தருவதாக அறிவிக்கிறான்.

ஒரு நொண்டி வயலின் செய்வதில் மிகத் திறமை வாய்ந்தவன். எனினும் பெராரியின் மகள் வேறு ஒருவனைக் காதலிப்பதை அறிந்து வயலின் போட்டியில் தான் தோல்வியுற்று அவள் காதல் நிறைவேறச் செய்கிறான்.

பிரிட்டிஷ் நாடகங்கள்

நாடகப் பெயர்: அமைதியான பெண் (Epicence of the Silent woman)

நாடக ஆசிரியர்: பென் ஜான்சன்

நாடகக் கதை: இதன் முக்கிய பாத்திரம் மோரோஸ் என்பவன். இவன் எல்லாவிதச் சத்தங்களையும் வெறுக்கிறான். அமைதியான பெண் என நம்பி ஒருத்தியை மணம் செய்து கொள்கிறான். அவளோ பெரிய வாயாடி. ஆனால் இறுதியில் அவள் பெண்ணல்ல ஆண் என்பது வெளிப்படுகிறது.

இதிகாசங்களில் வரும் பெயர்களைக் கேலி செய்யும் மற்றொரு பாத்திரம் ஜாண்டா. பெரிய இலக்கிய மேதையைப் போல இவன் பாவனை செய்கிறான். இவனுக்கு அரிஸ்டாட்டில் ஒரு சாதாரண மனிதராகவும், பிளேட்டோ ஒரு பேச்சாளனாகவும் ஹோமர் ஒரு கழுதையாகவும் தென்படுகின்றனர்.

நாடகப் பெயர்: அனாதை (The orphan)

நாடக ஆசிரியர்: தாமஸ் ஓட்வே (Thomas Otway)

நாடகக்கதை: மொனிமியா (Monimia) ஓர் அனாதைப்பெண். இவளை எடுத்து வளர்த்த அக்காஸ்டா என்பவரின் புதல்வர்களான காஸ்டலியோ, பாலிடோர் ஆகிய

இருவருமே இவளைக் காதலிக்கின்றனர் இவளுக்கோ காஸ்டலியோ மீது காதல். காஸ்டலியோ மொனிமியாவை இரகசியமாக மணக்கிறான். இதை அறிந்த பாலிடோர் காஸ்டலியோனை அனடத்து வைக்கிறான்: காஸ்டலியோ தப்பி வந்து சகோதரனைத் தாக்குகிறான். இருவரும் மடிகிறார்கள். இதைக் கண்ட மொனிமியா தானும் நஞ்சைக் குடித்துச் சாகிறாள்.

நாடகப் பெயர்: ஆண்டனியும் கிளியோபாத்ராவும் (**Antony and Cleopatra**)

நாடக ஆசிரியர்: ஷேக்ஸ்பியர்

நாடகக் கதை: ஆண்டனியும் கிளியோபாத்ராவும் அளவு கடந்த காதலில் மூழ்கித் திளைக்கின்றனர். அவள்மீது கொண்ட மையலால் மாவீரன் ஆண்டனி அரசியல் அலுவலையும் நாட்டையும் மறந்து நிற்கின்றான். விளைவோ அவலமாகிறது. பகைவரின் படைகள் ஆண்டனியைத் தோற்கடிக்கின்றன. வாள்முனையில் அவன் மடிந்தது கேட்ட கிளியோபாத்ரா தன்மார் மீது பாம்பைக் கடிக்க விட்டுச் செத்தொழிகிறாள்.

நாடகப் பெயர்: ஒதெல்லோ (**Othello**)

நாடக ஆசிரியர்: ஷேக்ஸ்பியர்

நாடகக்கதை: பேரழகி டெஸ்டிமோனா வீரன் ஒதெல்லோவை மணக்கிறாள். துருக்கியர் படை எடுப்பை முறியடிக்க

ஓதெல்லோ சைப்ரஸ் தீவுக்குத் தன் புது மனைவியுடன் போகிறான்.

அங்கே காசியோ என்பவனைத் துணைத் தளபதியாக நியமிக்கிறான். பதவி உயர்வை எதிர்பார்த்து ஏமாந்த இயாகோ என்பவன் காசியோ ஒதெல்லோ, டெஸ்டிமோனா மூவரையும் ஒழித்துவிட எண்ணிப் பல சூழ்ச்சிகள் செய்கிறான். டெஸ்டிமோனாவும் காசியோவும் கள்ள நட்புடையவர்கள் என ஒதெல்லோவிடம் கூறி அதற்கான பொய்த்தடயங்களையும் ஏற்பாடு செய்கிறான். மனைவியிடம் சந்தேகம் கொண்ட ஒதெல்லோ ஆராய்ந்து பாராமல் அவளைக் கொல்லுகிறான். இறுதியில் சதித் திட்டத்தின் உண்மை உணர்ந்து மனைவியைக் கொன்றதற்காகத் துடித்துத் தன் நெஞ்சில் உடைவாளைப் பாய்ச்சிக் கொண்டு மடிகிறான்

நாடகப் பெயர்: காதல் காதலுக்காக (Love for Love)

நாடக ஆசிரியர்: வில்லியம் காண்கிரீவ்

நாடகக்கதை: ஆடம்பர வாழ்வில் மோகம் கொண்டு கடன்காரர்களால் தொல்லைப்படுபவன் வாலண்டின். அவனது கடனை அடைக்க வேண்டுமானால் அவன் சொத்தில் பாதியைத் தன் தம்பிக்கு எழுதிவைக்க வேண்டுமெனத் தந்தை வற்புறுத்துகிறார். இதனால் தான் பாதிக்கப்படலாம் என அஞ்சிய வாலண்டின் பைத்தியம் கொண்டவனாக நடிக்கிறான்.

வாலண்டின் காதலியாக அஞ்ஜெலிக்கா இதில் தலையிடுகிறாள். அவன் தந்தையைத் திருமணம் செய்யப் போவதாக

நடிக்கிறாள். இது கண்ட வாலண்டின் தனக்குப் பைத்தியம் தெளிந்துவிட்டதாகவும், பத்திரத்தில் கையெழுத்திடத் தயார் எனவும் கூறுகிறான். அஞ்ஜெலிக்கா தன் திட்டத்தைக் கூறிப் பத்திரத்தைக் கிழித்தெறிந்து அவன் மீதுள்ள தன் காதலை உறுதி செய்கிறாள்.

நாடகப் பெயர்: சலோமி

நாடக ஆசிரியர்: ஆஸ்கார் ஒயில்டு **(Oscar Wilde)**

நாடகக் கதை: ஆடல் பாடல் அழகு என்ற மூன்றிலும் இணையற்றவள் சலோமி. மன்னன் ஹெரோட் அவளை நடனம் ஆடச் சொல்லுகிறான். ஆட்டத்திற்குப் பரிசாக எதைக் கேட்டாலும் தருவதாகக் கூறுகிறான். அவள் இசைந்து ஆடுகிறாள். ஆடல் கலையின் மறு உருவமோ என அனைவரும் வியக்கும்படி ஆடுகிறாள். ஆடல் பரிசாக லோகன்னான் (Lokannan) என்ற மதகுருவின் தலையைக் கேட்கிறாள். அவன் பரிசை மாற்றும்படி வேண்டுகிறான். அவளோ பிடிவாதமாகத் தலையே வேண்டும் என்கிறாள். அவள் விருப்பம் நிறைவேறுகிறது. தன்னை வெறுத்த அம் மதகுருவின் தலையை ஆசைதீர முத்தமிடுகிறாள். பிறகு ஹெரோட் அவளைக் கொல்லவே ஆணையிடுகிறான்.

ரோமேனியா நாடகம்:

நாடகப்பெயர்: மெனச்மி **(Menachmi)**

நாடக ஆசிரியர்: பிளாட்டஸ் **(Plautus)**

நாடகக் கதை: சைரக்கியூஸ் என்னும் நகரில் வாழ்ந்த வணிகன் ஒருவனுக்கு இரட்டைக் குழந்தைகள் பிறக்கின்றன. ஒருவன் பெயர் சோசிக்கிளஸ், மற்றவன் மென்ச்சம்ஸ். இருவரும் சிறிதளவு வேற்றுமை தெரியாத உடலமைப்பு உடையவர்கள்.

மெனச்மஸ் கடத்திச் செல்லப்பட்டு எடிடாமல் என்னும் நகரில் வளர்ந்து பெரியவனாகிறான்.

வணிகன் இறந்தும் சோசிக்கிளஸ் தன் சகோதரனைத் தேடி எபிடாமஸ்ஸுக்கு வருகிறான். உருவ ஒற்றுமை காரண மாகப் பலப்பல குழப்பங்கள் விளைகின்றன. மெனச்மஸ் பைத்தியம் என முடிவுகட்டப்படுகிறான்.

இறுதியில் சோசிக்கிளஸ்ஸின் வேலைக்காரி மெஸ்ஸனி வந்து குழப்பத்தைத் தீர்த்து வைக்கிறான்.

ஸ்வீடன் நாடகம்

நர்டகப் பெயர்: கனவு நாடு **(A Dream Play)**

நாடக ஆசிரியர்: ஆகஸ் ஸ்டிரிண்ட் பெர்க் **(Augus Sterind Berg)**

நாடகக் கதை: பூட்டப்பட்டிருக்கும் ஒரு கதவைச் சுற்றி இந்நாடகம் பின்னிப்பட்டிருக்கிறது.

அரசாங்க அலுவலில் உள்ள இளைஞன் ஒருவன் அக் கதவின் முன் நின்று கொண்டு உள்ளே தன் கற்பனைப் பெண்

இருப்பதாக எண்ணிக்கொண்டு அவளைப் பற்றிச் சிந்திக்கிறான். கடைசியாகக் கதவு திறக்கப்படும் போது உள்ளே ஒருவரும் இல்லை.

ஸ்காட்லாந்து நாடகம்

நாடகப் பெயர்: சிறிய மத குரு (The Little Minister)

நாடக ஆசிரியர்: ஜே. எம். பாரி (J. M. Barrie)

நாடகக் கதை: ஸ்காட்லாந்தில் ஒரு சிற்றூர். நெசவாளர்கள் வாழும் அச்சிற்றூரில் சிறிய மதகுரு கவின் டிஸ் ஹார்ட்டைத் தெரியாதவர் இவர். மக்களோடு மனங் கலந்து பழகிப் பல உதவிகளைச் செய்து வருகிறார்.

ஒரு நாள் அவர் வாழ்வில் அந்த ஜிப்சிப்பெண் நுழைந்தாள். அவளைக் கண்டவுடனே தன் உள்ளத்தை இழந்து விடுகிறார் கவின். அவளை எவ்வளவு மறக்க முயன்றும் அவரால் இயலவில்லை. இக்கூட்டுறவை ஊரார் எதிர்க்கின்றனர். அப்பெண்ணும் அவரை மறந்து ஒரு செல்வரை மணக்க இசைகிறாள். திருமண நாளன்று கவின் இறந்துவிட்டதாக ஒரு வதந்தியைக் கேள்விற்று அவரைப் பார்க்கச் செல்லுகிறாள்.

மீண்டும் காதலர்கள் ஒன்றுபடுகின்றனர். மீண்டும் எதிர்ப்பு. எனினும் ஊர்மக்களின் மனத்தை மாற்றி அவர்கள் சம்மாதத்தோடு கவின் பேபியை மணக்கிறார்.

ஜப்பான் நாடகம்

நாடகப் பெயர்: மீனவப்பெண் (Ama)

நாடக ஆசிரியர்: சியாமி மோட்டோகியூ

நாடகக் கதை: இளைஞன் ஒருவன் தன் தாயிடமிருந்துந் இளமை முதலே பிரிக்கப்பட்டதை அறிந்து அவளைத் தேடிச் செல்கிறான். அவள் ஒரு மீனவப் பெண். அவளை ஷீடோ நதிக்கரையில் சந்திக்கிறான். ஆனால் அவளோ அவன் தாயின் ஆவி எனக்கூறி மறைகிறாள். இது கண்டு வருந்திய இளைஞன் தன் தாயின் ஆன்மா அமைதியுறும் படிப்பிரார்த்தனை செய்கிறான். அவள் சுவர்க்கலோகத்திலிருந்து டிராகனாக (பறக்கும் நாகம்) உருவம் கொண்டு தோன்றுகிறாள். உருக்கமான நாடகம் இது.

ஹங்கேரி நாடகப்

நாடகப் பெயர்: கார்ட்ஸ் மேன் (Guard's Man)

நாடக ஆசிரியர்: பெரின்க் மோல்னார் (Ferinc Molnar)

நாடகக் கதை: நடிகை ஒருத்தி ஓர் நடிகனை மணக்கிறாள் அவன் நடிகன் என்பதால் அவன்மீது சலிப்பேற்படு கிறது. இதனால் அவன் கோஸாகி வீரன்போல் வேடம் அணிந்து அவளிடம் காதல் புரிகிறான். இறுதியில் உண்மையைச் கூறுகிறான். ஆனால் அவளோ, அவன் தன் கணவன் என்பதை அறிந்தே காதலித்ததாகக் கூறி அவனை வியப்பில் ஆழ்த்து கிறாள்.

பின்னிணைப்பு-8

இராமன் வரலாற்றை நாடக வடிவில் எழுதியவர் பலர். இவர்களின் நாடகங்களை நடிக்கும்பொழுது பொதுவாக சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயரின் கீர்த்தனைகளை மேடையில் பாடுவது வழக்கம். சில கீர்த்தனைகள் எடுத்துக் காட்டுக்களுக்காகத் தரப்பட்டுள்ளன.

பெருமான் சந்நிதியில் தேவர்கள் முறைப்பாடு

தரு-அசாவேரி ராகம்; ஆதிதாளம்

பல்லவி

கடைக்கண்ணால் இரங்கிப் பார் அய்யா-பார்த்துக்
கிாணாவிட்டால் இனிமேல் ஆர் அய்யா

அநுபல்லவி

அடைக்கலமென ஓடி வந்தோமே-நாங்கள்
ஆலைக்கரும்புபோல நைந்தோமே-சாமி (கடை)

சரணங்கள்

சொர்க்காதி புவனம் எல் லாம்தாவிக் கொண்டு
துரத் தக்கும்பகர்ணன் தனையேவி மற்ற
பக்கம் இந்திரசித்தென்னும் பெருங்கோவி ஆளப்
பண்ணிவைத்தானே ராவணன்பாவி
செக்குள்ளே அகப்பட்ட எள்ளுப்போலே அரக்கர்
கைக்குள்ளே அகப்பட்ட எங்கள்மேலே உனது (கடை)

அளகேசன் புஷ்பகம் தனைவிட்டான் இலங்
கையிலே சூரியன்தேரும் வரஒட்டான் மெத்தத்
துளர இந்திரனைக்கூடச் சிறையிட்டான் அரக்கன்
சருவகொள்ளை அடிக்கத் தலைப்பட்டான்
எளியோர்களை இப்படி ஈனர் ஒடுக்கல் ஆமோ
கிளியைவளர்த்துப் பூனைகிட்டக் கொடுக்கல் ஆமோ
(கடை)

பாவி அரக்கன்பேச்சே மேலாச்சு நாங்கள்
படைத்த பலங்களெல்லாம் மேல்பூச்சு நல்ல
பூவைவண்ணா அரக்கன்கை வீச்சு வெள்ளிப்
பொருப்பே அறியும் இனிஏன் பேச்சு
ராவணன் வதைக்கிறான் எங்கள்மேல் என்னகண்டோ
தேவ நீ கேளாவிட்டால் திக்குதிசை இன்னம்உண்டோ
(கடை)

விசுவாமித்திரர் ஸ்ரீராமரைத் தருப்படி கேட்டல்

தரு-மோகனராகம்; சாபுதாளம்

பல்லவி

ராமனைத்தருவாயே-ஜகத்ரட்சக
ராமனைத் தருவாயே

அநுபல்லவி

தாமசம்நீ செய்யாதே-தசரதேந்திரா-இப்போதே (ராம)

சரணங்கள்

ஹரன்பக்கம் செல்வேன்
ஹரிமுன்னே சொல்வேன்

இரண்டுந் தப்பினால் உனைவிட்
டெவராற்பகை வெல்வேன்

தாடகைப் பாவி
தவிர்த்தாள் என் வேள்வி
பீடை வராமல் காத்தால்
பிழைக்கும் என் ஆவி (ராம)

உம்பர்வி சாரம்
ஒழிக்க அந் நேரம்
சம்பரனைக் கொன்றாயே
தயவாய் இந் நேரம் (ராம)

கோபத்தில் ருத்திரன்
குருவிசுவா மித்திரன்
ஆபத்து காக்கவேணும்
அதனால் உன் புத்திரன் (ராம)

தசரதர் இராமனைத் தர மறுத்தல்

தரு-ஸ்ரீராகம்; சாபுதாளம்

பல்லவி

ராமன் எதுக்கு-இதுக்கோ அவன் வர வேணும்
நான் வருகிறேன் காணும்

அநுபல்லவி

பூமி அரசன் என்று நான் இருந்தென்னகொள்ளை
ஸ்வாமி அவன் ஏந்து குழந்தைப்பிள்ளை (ராமன்)

சரணங்கள்

ஏன் இந்த தோத்திரம்-தாடகை
    எனக்கெம் மாத்திரம்
வானுளோர்கள் வந்து தடுத்தாலும் அடிக்கிறேன்
    நானே வந்துன் வேள்வியை முடிக்கிறேன் (ராமன்)

பேயைக் கொல்வ தரிதோ-காரியம்
    பெரிதோ வீரியம் பெரிதோ
ஆயுதம் பிடிக்கறியான் கேளாய் ஒரு சொல்லை
    வாயில் முலைப்பால் மணம்மாற இல்லை (ராமன்)

கவலை ஏன் கொண்டாய்-என்முன் ஒரு
    காலும் வராள் கண்டாய்
அவளையும் படையையும் அடிக்கிறேன் பாராய்பாராய்
    இவனால் என்ன எழுந்திரும் வாராய்வாராய்
(ராமன்)

வசிஷ்டர் இராமனை அனுப்புமாறு கூறல்

தரு-முக்காரி ராகம்; ஆதிதாளம்

பல்லவி

மோசம் வாராதையா நான் சொன்னவார்த்தை
மோசம் வாராதையா

அநுபல்லவி

கோசிகன் பின்னே ராமனைக் கூட்டி விடுவாய்சொன்னேன்
(மோச)

சரணங்கள்

உப்புநீர் மேகம் சேர்ந்தால்-உலகில் பிர வாகம்
அப்படி உன் மகனுக்கு அடுத்ததே யோகம் (மோச)

மறுவுண்டோவசிஷ்டன் சொல்-வார்த்தைக்கும் உண்டோ
பொறுபொறு முளைப்பாரைப்-புதைப்பாரும் உண்டோ
(மோச)

சோதிக்க வேண்டாம் நான்-சொல்வதே சீலம்
ஆதித்தன் குலத்துக்கின் றனுகூல காலம் (மோச)

ஸ்ரீராமர் சீதையை நினைத்து ஏங்குதல்

தரு-சாவேரி ராகம்; ஆதி தாளம்

பல்லவி

ஆரோ அவர் ஆரோ-என்ன பேரோ அறியேனே

அநுபல்லவி

கார் உலாவும் சீர்குலாவும் மிதிலையில்
கன்னிமாடந்தன்னில் முன்னே நின்றவர் (ஆரோ)

சரணங்கள்

பண்ணிப் பதித்தால்போல் இருஸ்தனமும் கூடப்
பாங்கியர்கள் இனமும் துரைத்தனமும்
எண்ணத்தாலும் வண்ணத் தாலும் பங்கயப்
பெண்ணைப்போலக் கண்ணில் காணும் மங்கையர்
(ஆரோ)

பாக்கியம் என்ப தவர் தெரிசனமே அதிங்கே
    பலித்ததென்ன புண்ணிய மோமனமே
மூக்கும் விழியும் தீர்க்கமாய் இன்னமும் பெண்கள்
    பார்க்கப்பார்க்க நோக்கம்கொள்ளுமே கண்கள்
(ஆரோ)

சந்திரவிம்ப முக மலராலே என்னைத்
    தானே பார்த்தனர் ஒரு காலே
அந்நாளில் தொந்தம் போலே உருகினார்
    இந்தநாளில் வந்து சேவை தருமவர் (ஆரோ)

பின்னிணைப்பு - 9

சுமார் ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் பொதுமக்களிடம் புராண இதிகாச நாடகங்கள் பெரும் செல்வாக்கினைப் பெற்றிருந்தன. சிலவெளியீட்டாளர்கள், அத்தகைய நாடகங்களை மட்டும் அச்சிட்டு வெளியிட்டனர். ஒரு வெளியீட்டகம் வெளியிட்டுள்ள நாடக நூல்களின் விலைப்பட்டியல் தரப்பட்டுள்ளது.

நாடகப் புஸ்தக விளம்பரம்

	ரூ.பை		ரூ பை
மார்க்கண்டேயர் நாடகம்	1—25	அல்லி நாடகம்	0—75
கீசக நாடகம்	1—00	ஏணி ஏற்ற நாடகம்	0—75
சுந்தரி மாலையிடு நாடகம்	1—00	பவளக்கொடி நாடகம்	0—75
கோவல நாடகம்	1—00	மயிலிராவணன் சண்டை நாடகம்	0—75
கங்கையம்மன் நாடகம்	1—00	கிருஷ்ண விலாசம்	0—75
அரக்குமாளிகை நாடகம்	1—00	சனிவார விரத நாடகம்	0—75
காத்தவராயன் நாடகம்	1—00	வெங்கடேசப் பெருமாள் நாடகம்	0—75
அபிமன்னன் சண்டை நாடகம்	1—00	வாலிமோக்ஷ நாடகம்	0—75
சயிந்தவன் சண்டை நாடகம்	1—00	தாடகை சம்மார நாடகம்	0—75
இராவணன் சம்மார நாடகம்	1—00	துரோபதை மாலையிடு நாடகம்	0—75

கர்ணமோக்ஷ நாடகம் 1—00

மாடுபிடி சண்டை நாடகம் 1—00

மின்னொளி குறவஞ்சி நாடகம் 1—00

பதினெட்டாம்போர் நாடகம் 1—00

சயிந்தவ நாடகம் (வி. கிருஷ்ணப்பிள்ளை இயற்றியது) 1—00

சாவித்திரி நாடகம் 0—75

துரோபதை குறவஞ்சி நாடகம் 0—75

கிருஷ்ணன் தூது நாடகம் 0—75

சுபத்திரை மாலையிடு நாடகம் 0—75

மன்மத நாடகம் 0—75

அர்ஜுனன் தபசு நாடகம் 0—75

ஸ்ரீராமர் தரிசன நாடகம் 0—62

தமிழறியும் பெருமாள் நாடகம் 0—62

அஞ்சுமதி கலியாண நாடகம் 0—62

முதல்நாள் சண்டை நாடகம் 0—75

விநாயகர் திருக்கலியாண நாடகம் 0—75

சந்திரகலை கர்வ பங்க நாடகம் 0—75

அரவான் கடபலி நாடகம் 0—75

காண்டவ தகன நாடகம் 0—75

தாமரைத்துவச நாடகம் 0—75

ருக்மாங்கத சரித்திரம் 0—75

இராஜசூய நாடகம் 0—75

நளாங்கினி மாலையிடு நாடகம் 0—75

மதுகயிடாசூர சம்மார நாடகம் 0—75

திருநீலகண்ட நாயனார் நாடகம் 0—62

பீஷ்மர் சண்டை நாடகம் 0—62

ஸ்ரீராமர் பட்டாபிஷேக நாடகம் 0—62

சக்குபாய் சரித்திரம் 0—62

குசேலமுனிவர் சரித்திரம் 0—62

மதிவல்லபன் கலியாண நாடகம்	0—62	பப்ரவாயன் சண்டை நாடகம்	0—62
பனிரண்டாநாள் சண்டை நாடகம்	0—62	காளிங்க நிர்த்தன நாடகம்	0—62
விறகுவிற்ற படல நாடகம்	0—62	சூரசம்மார நாடகம்	0—62
தண்டகாசூரன் சண்டை நாடகம்	0—62	வள்ளியம்மை நாடகம்	0—62
பத்மாசூர சம்மார நாடகம்	0—62	இராமரிஷி நாடகம்	0—62
மாணிக்கவாசகர் நாடகம்	0—62	அமராவதி மோக்ஷ நாடகம்	0—62

மேற்கண்ட நாடகங்களும், இன்னும் இதர தமிழ்ப் புத்தகங்களும் எங்களிடம் குறைந்த விலைக்குக் கிடைக்கும். கேட்லாக் வேண்டுவோருக்கு இலவசமாக அனுப்பப்படும்.

கிடைக்குமிடம்: **பி. இரத்தின நாயகர் ஸன்ஸ்,**
நெ. 57, வெங்கட்ராமய்யர் தெரு,
மின்ட் போஸ்ட், சென்னை-1.

பின்னிணைப்பு-10

(பழம் பெரும் நடிக நடிகையர்)

(குழலுக்குப் பெருமை அதிலிருந்து வரும் இனிய நாதத்தால் ஏற்படுவதுபோல் நாடக ஆசிரியர் உருவாக்கிய நாடகம் மேடை நாடகமாக மாறும் பொழுது காதுகளுக்கும், கண்களுக்கும் விருந்தாகின்றது; இந்நூற்றாண்டில் நாடகப்படைப்புகளை மேடையேற்றி மக்களுக்கு விருந்தாக்க எத்தனையோ தொல்லைகளுக்கும், துயரங்களுக்கும், வறுமைகளுக்கும் இடையே தாங்கள் பட்டினி கிடந்து இக்கலையைக் கட்டிக் காத்த கலைஞர்கள் உளர். செயல்பாட்டு முறையில் கடினமான இக்கலையை நடிகர்கள் வளர்த்த வரலாறு தனித்தனியாக ஆராயின் ஒவ்வொன்றும் ஒரு வரலாறாக எழுதும் தன்மை படைத்தது. வயிற்றுப்பசியையும் மறந்து இக்கலையை வளர்த்தவர்கள், வீட்டுப் பொருள்களையும் ''அடகு'' வைத்து இக்கலையை வளர்த்து மீண்டும் திருப்பமுடியாமல் போனவர்கள், இக்கலையில் ஈடுபட்டதால் சொல்லடிக்கும், கல்லடிக்கும் ஆளான எத்தனையோ நடிகர்கள் உண்டு. ஊராருக்காக உடல் வருத்தி இக்கலையினை வளர்த்த அப்பழம்பெரும் நடிக நடிகையர்களின், சுமார் எழுபத்தைந்து பெயர்கள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன. பல ஆண்டுகளுக்கு முன் வாழ்ந்த தமிழ் மக்களிடம் பெரும் புகழ் பெற்ற இவர்களின் பல பெயர்கள் நமக்குப் புதுமையாகத் தோன்றும்).

அங்கமுத்து அம்மாள்
அல்லி பரமேசுவர அய்யர்
அரங்கநாயகி
அனந்தநாராயணன்
அனந்த லட்சுமி

ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடு
ஆஞ்சநேய சாரங்கபாணி நாயுடு
ஆத்மலிங்கம் பிள்ளை
இரத்தினம் என்
இரத்தினாபாய் சி. எஸ்.

இராவண கோவிந்தசாமி நாயுடு	சுப்புலட்சுமி எஸ். டி.
இராமசந்திரம் பிள்ளை பி.எஸ்.	சுப்பையா பாகவதர் எஸ். வி.
கண்ணுசாமி பிள்ளை டி. எஸ்.	செல்லப்பா வி. ஏ.
கமலம் எஸ். ஆர்.	சொக்கலிங்கம் பிள்ளை சி.எஸ்.
கமலவேணி டி. எம்.	தாமோதரராவ் எம். எஸ்.
கமலாம்பாள் எஸ். பி.	தானுவாம்பாள்
காதர்பாட்சா டி. எம்.	தியாகராஜபாகவதர் எம். கே.
கிட்டுப்பிள்ளை	தென்காசி சண்முகசுந்தரப் பாவலர்
கிட்டப்பா எஸ். ஜி.	தேவராஜு எம். ஜி.
கிருஷ்ணமாச்சாரி ஐ	தேவுடு நாயுடு கே. எஸ்.
கோவிந்தசாமிப் பிள்ளை எம். ஆர்.	நடராஜப்பிள்ளை எம். ஜி.
குப்புசாமி நாயுடு பி. ஜி.	நடராஜ ஆச்சாரி
சக்திவேல் ஆச்சாரி	நடராஜக்கவி
சங்கரன் டி. கே.	நடராஜப்பிள்ளை கே. டி.
சங்கரலிங்க நாடார்	நம்மாழ்வார் ரெட்டி ஜி. சி.
சாப்ஜான் எஸ். எஸ்.	நாகரத்தினாம்பாள்
சாமண்ணா அய்யர் சி. எஸ்.	நாராயணராவ் எல்.
சிதம்பர ஆச்சாரி	பாலகுருநாதப்பிள்ளை
சிதம்பரநாதன் எம். எம்.	பாலாமணி அம்மாள்
சின்னப்பா பி. யு.	புதுவை சாமிநாத ஆச்சாரி
சீனுவாசப்பிள்ளை	புஷ்பலீலாவதி
சுந்தராம்பாள் கே. பி.	பைரவசுந்தரம்
சுப்பையா ஆச்சாரி	மனமோகன அரங்கசாமிநாயுடு

முக்கவேளார்
முத்துலட்சுமி டி. ஆர்.
முத்துசாமி டி கே.
முருகேச நாயக்கர்
முனுசாமி நாயுடு ஜி. எஸ்.
ரங்கபாஷ்யம் நாயுடு
ரத்தினசாமி நாயுடு வி. ஆர்.
ராஜசண்முகதாஸ்
ராஜலட்சுமி டி. பி.
ருக்மணி அம்மாள் டி. டி.
ரெங்காச்சாரி பி. பி.
வடிவேலு ஆச்சாரி
வாசுதேவ நாயர்
விசுவநாத தாஸ் எஸ் எஸ்.
வேலுப்பிள்ளை
வேலுநாயர் பி. எஸ்.
ஜானகி அம்மாள் வி. பி.
ஜானகி எஸ். ஆர்.
ஜெகந்நாத ராவ் தஞ்சை

பின்னிணைப்பு – 11

நாடக சபைகள் — நாடகப் புரவலர்கள்

யானையைக் கட்டித் தீனி போடும் கதைதான் ஒரு நாடகக் குழுவை ஒருவர் வைத்து நடத்தி வருவது; எந்த நாடகக் குழுவும் இறுதிவரை முழுநிலையில் இருந்ததாகஅறிய முடியவில்லை. தங்கட்கு அமைந்த நாடக ஆர்வம், ஆற்றல் இவைகளின் காரணமாகஅமைந்தநாடகக்குழுக்களை இடையே கலைத்துவிட்டு மனம் நொந்து போன புரவலர்களின் எண்ணிக்கைதான் அதிகம். ஆனால் அந்நாடக சபைகள் ஊருக்கு ஊர் சென்று முகாமிட்டுத் தங்கள் சபாக்களின் நாடகங்களைத் தமிழகம் முழுதும் நடத்தியிராவிட்டால் இத்துறை மிகவும் இடிபாடுகளுக்கு ஆளாகியிருக்கும். மேடைக் கலைக்கு இந்நாடகப் புரவலர்களின் தொண்டு என்றும் மறக்கலாகாது. இந்நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் செயல்பட்ட நாடகசபைகளின் பெயர்களும், நடத்திய புரவலர்களின் பெயர்களும் கீழே தரப்பட்டுள்ளன. அச்சபைகள் அழைக்கப்பட்ட பெயர்களிலேயே விபரம் தரப்பட்டுள்ளன.

நாடகசபையின் பெயர்	நடத்திய புரவலர்
1. மனமோகன நாடகக் கம்பெனி	நவாப். கோவிந்தசாமிராவ்
2. சமரச சன்மார்க்க நாடக சபா	சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
3. நவரச அலங்கார நாடக சபா	எம். எஸ். ராமுடு அய்யர்
4. மதுராம்பிகா சங்கீத நாடக சபா	சின்னச்சாமா அய்யர்
5. ஆதி இந்து விநோத சபா	தி. நாராயணசாமிப்பிள்ளை

6.	விக்டோரியா நாடகக் கம்பெனி	லட்சுமிபதி நாயுடு
7.	ஸ்டார் ட்ரமாடிக் கம்பெனி	நாகரத்தின நாய்க்கர்
8.	பெங்களூர் இந்துவிநோத நாடகசபா	சுப்பராய ஆச்சாரி முதலியோர்
9.	கொட்டைகட்டி இராகவலு முதலியார் நாடகக் கம்பெனி	இராகவலு முதலியார்
10.	ஆலந்தூர் டிராமாடிக் கம்பெனி	சித்திரக்கவி சுப்பராயநாயுடு
11.	ஸ்ரீகிருஷ்ணகான சபா	சாமி நாயுடு
12.	ஸ்ரீகோல்டன் கம்பெனி	பி. கோவிந்தசாமி நாயுடு
13.	சுதேச நாடகக் கம்பெனி	ஜி. எஸ். முனுசாமி நாயுடு
14.	ஆலந்தூர் ஒரிஜினல் டிரமாடிக் கம்பெனி	ஜி. வெங்கடாசல முதலியார்
15.	இந்து ஜூபிலி தியேட்ரிக் கல்ஸ்	கோபன் நாயுடு
16.	வைகுண்ட ஐயங்கார் நாடகக் கம்பெனி	வைகுண்ட ஐயங்கார்
17.	எம்பயர் தியேட்டரிக்கல்ஸ்	சி. எஸ். சாமண்ணா ஐயர்
18.	தோட்டி வெ. மாரிமுத்து நாடகக் கம்பெனி	மாரிமுத்து
19.	ஆரியகான சபா	கே.எஸ். செல்லப்பா அய்யர் சகோதரர்கள்
20.	ஸ்ரீசண்முகானந்த சபா	பி. எஸ். வேலுநாயர்
21.	கானாடுகாத்தான் வைத்தியநாதய்யர் கம்பெனி	வைத்தியநாதய்யர்

22.	ஜகன்மோகன நாடகக் கம்பெனி	சுந்தரராவ்
23.	சென்னை இந்துவிநோத நாடக சபா	சி. கன்னையா
24.	ஆலந்தூர் அரங்கவிலாஸ் நாடகக் கம்பெனி	மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு
25.	கிருஷ்ணகான சபா	அல்லி பரமேஸ்வர அய்யர்
26.	காஞ்சிபுரம் ஸ்ரீ விஜய கந்தர்வகான சபா	வி. பி. ஜானகி அம்மாள்
27.	சாரதவிலாஸ் நாடகக் கம்பெனி	டி. எஸ். சங்கரநாராயண அய்யர்
28.	ஸ்ரீ தந்திமுகானந்த சபா	ஓவியர் வி. எஸ். பொன்னுச் சாமி பிள்ளை
29.	ஸ்ரீ கணபதிகான சபா	பி. இரத்தினாம்பாள்
30.	பரசுராமபிள்ளை நாடகக் கம்பெனி	கே. பி. பரசுராமபிள்ளை
31.	குமாரலட்சுமி கான சபா	ஆடன் பிரஸ் முனுசாமி முதலியார்
32.	ஸ்ரீ கிருஷ்ண மனோரஞ்சித நாடகசபா	ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடு
33.	சமரச கான சபா	வேதவல்லித் தாயார்
34.	இராமானுகூல சபா	டி. எம். மொஹைதீன்
35.	குமாரலட்சுமி விலாச சபா	தாமோதரம்பிள்ளை
36.	இந்துவிநோத சபா	சீனிவாசம்பிள்ளை
37.	தாப்பா வெங்கடாசலம் செட்டி நாடகக் கம்பெனி	தாப்பா. வெங்கடாசலஞ் செட்டியார்
38.	பால மனோஹர சபா	தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்

39.	விஜயகந்தர்வ நாடகசபா	விஜயலட்சுமி, கண்ணாமணி
40.	சௌந்திரகான சபா	வீரராகவ முதலியார் சகோதரர்கள்
41.	ஸ்ரீ மீனாம்பிகை நாடக சபா	பி. இராஜாத்தம்பாள்
42.	தேசிகானந்த பாய்ஸ் கம்பெனி	கே. டி. மாரிமுத்துப்பிள்ளை
43.	மதுரை பால மீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா	ஜெகந்நாத அய்யர்
44.	மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி	சச்சிதானந்தம் பிள்ளை
45.	மதுரை ஸ்ரீபாலசண்முகானந்த சபா	டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள்
46	மதுரை பாலவினோத சங்கீத சபா	பக்கிரி ராஜா
47.	மதுரை தேவிபால வினோத சங்கீத சபா	நவாப் டி. எஸ் இராஜமாணிக்கம் பிள்ளை
48.	ஸ்ரீபாலவிநோத நாடக சபா	எஸ் எஸ் சங்கரலிங்க நாடார்
49.	பால கந்தர்வ கான சபா	சீனிவாச நாடார்
50.	ஸ்ரீசக்தி நாடக சபா	டி. கே. கிருஷ்ணசாமி
51.	ஸ்ரீமங்களபால கான சபா	யதார்த்தம் டி பி. பொன்னுச்சாமி பிள்ளை
52.	ஸ்ரீராமபால கான சபா	வைரம் ஓ.ஏ.ஏ.ஆர். அருணாசலம் செட்டியார்
53	முத்துகிருஷ்ணன் பாய்ஸ் கம்பெனி	எம். எஸ். முத்துகிருஷ்ணன்
54.	ஸ்ரீமீனலோசனி பாலசற்குண நாடக சபா	பழனியா பிள்ளை

55	தத்துவ மீனலோசனி வித்வபால சபா	சின்னையாபிள்ளை முதலியோர்
56.	என்.எஸ்.கே. நாடக சபா	என்.எஸ். கிருஷ்ணன்
57.	கிருஷ்ணன் நாடக சபா	கே.ஆர். இராமசாமி
58.	திருச்சி பாலபாரத சபா	ராஜபாகு பிள்ளை
59.	மோகனகான சபா	ஏ.ஆர். பார்த்தசாரதி நாயுடு
60.	புளியமாநகர் கிருஷ்ணா ரெட்டியார் பாய்ஸ் கம்பெனி	கிருஷ்ணா ரெட்டியார்
61.	புளியமாநகர் சுப்பா ரெட்டியார் கம்பெனி	சுப்பாரெட்டியார்
62.	சிதம்பர கான சபா	எம்.எஸ். சிதம்பரநாதன்
63.	தேவி நாடக சபா	கே.என். ரத்தினம்
64.	ஸ்ரீபாலமோகன ரஞ்சித சங்கீத சபா	நாகலிங்கம் செட்டியார்
65.	சங்கரதாஸ் சுவாமி நாடக சபா	டி.எம். இராஜநாயகம்
66.	தஞ்சை கனகசபேச கானசபா	
67.	பாலாமணி அம்மாள் நாடகக் கம்பெனி	பாலாமணி அம்மாள்
68.	ஐயப்பா நாடகக்கம்பெனி	ராமசாமி நாயுடு
69.	வேலூர் மாணிக்கம் பிள்ளை நாடகக் கம்பெனி	மாணிக்கம் பிள்ளை

இவைகளில் இப்பொழுது தேவி நாடக சபா மட்டும் இயங்கி வருவதாகத் தெரிகிறது. இன்று இச்சபாக்களுக்குப் பதிலாக

பல புதிய சபாக்கள் தோன்றியுள்ளன. திரு. சிவாஜி கணேசனின் சிவாஜி நாடக மன்றம், மேஜர் சுந்தரராஜனின் என்னெஸ்ஸென் தியேட்டர், திரு ஆர்.எஸ். மனோகரின் நேஷனல் தியேட்டர்ஸ், திரு கே. பாலச்சந்தரின் ராகினி ரெக்ரியேஷன்ஸ், திரு ஏ.வி.எம். ராஜனின் லிட்டில் ஸ்டேஜ் முதலியன குறிப்பிடத்தக்கன.

பின்னிணைப்பு—12

அகர வரிசையில் தற்கால நாடக ஆசிரியர்களும் அவர்கள் எழுதிய நாடகங்களும்

நாடக ஆசிரியர்	நாடகங்கள்
அகிலன்	புயல், வாழ்வில் இன்பம், உயிர்ப்பலி
அறிஞர் அண்ணாதுரை	சந்திரோதயம், ஓர் இரவு, வேலைக்காரி, சந்திரமோகன், நீதிதேவன் மயக்கம்
கு. அழகிரிசாமி	கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பர், வாழ்வில் வசந்தம், வஞ்சமகன்
கோவை சி.ஏ. அய்யாமுத்து	இன்பசாகரன்
அருண்	ஆடிய அரசு
பா. ஆதிமூலன்	மனிதன்
ஆண்டி	மாங்கல்யம், மாத்ரு சாபம், சூர்ப்பனகா, புரட்சி முரசு, இராவண சம்ஹாரம்
மெ. இரத்தினம்	எல்லை காத்த மணிமுடி, தமிழனின் தியாகம், அவள் பட்டபாடு, 1942
பி.எஸ். இராமையா	பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், மல்லியம் மங்களம், தேரோட்டி மகன், போலீஸ்காரன் மகள், பூவிலங்கு
கே.ஜி. இராதாமணாளன்	முத்துமண்டபம்
பி. எத்திராஜுலு	ஔவையார்
ப. கண்ணன்	நந்திவர்மன், வீரவாலி, தமிழ் வாழத் தலைகொடுத்தான், கன்னியின்சபதம், புரட்சிப் பாடகன்

அ. கயிலைராஜன்	ஓவியன், நூறு ரூபாய் நோட்டு
கலைஞர் மு. கருணாநிதி	மந்திரி குமாரி, ஒரே முத்தம், மணி மகுடம், தூக்குமேடை, காகிதப்பூ
சக்தி கிருஷ்ணசாமி	விதி, ஜீவன், ஜஹாங்கீர், வீர பாண்டிய கட்டபொம்மன், பகல் நிலா
பி. ஏ. கிருஷ்ணமூர்த்தி	அந்தமான் கைதி, என் காணிக்கை, கலைவாணன்
கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன்	ஐம்பதும் அறுபதும், விலங்கு மனிதன், நெல்லம்மாள்
பி.ஏ. கிருஷ்ணன்	கிராம இராஜ்யம், நாம் கண்ட புதுமை, முட்டாள்கள் வாழ்க
குருசாமி ஐயர்	விஜயநகர சாம்ராஜ்யம், செயின்ட் பிலோமினா, ஏழைப்பெண்
கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணன்	தம்பி, போஸ்ட்மேன்
ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி	பில்ஹணன், துளி விஷம்
வெ. சாமிநாத சர்மா	தேசபக்தி (பாணபுரத்து வீரன்), ஜீவ பாலன், லவகுசன், அபிமன்யு
எம்.ஆர். சாமிநாதன்	ஜம்புலிங்கம்
சிங்காரவேலன்	தங்கத்தாய் மரகதம், காணாத கண் மணி, கற்பூரம், மகிழம்பூ
சித்தராஜன்	தேசபக்தர் சிதம்பரனார், வம்ப மோரியன்
சின்னராஜு	போர்வாள், சர்வாதிகாரி
நாரதர் டி. சீனிவாச ராவ்	சரசா, பிரம்மசாரி, தங்கப்பதுமை, அர்த்தநாரி, சரோஜா
எஸ்.டி. சுந்தரம்	கவியின் கனவு, மனிதனும் மிருகமும், தாய்மை, கள்வனின் காதலி, (கல்கி கதை) வீரமாசக்தி

கே. சுந்தரம்	வியட்நாம் வீடு
ஒத்தகடை சுந்தர பாண்டியன்	மாணிக்கவாசகர், இளவரசி
புத்தனேரி ரா. சுப்பிர மணியம்	சித்திரப் பாவை (நாட்டிய நாடகம்) காவேரி தந்த கலைச்செல்வி (நாட்டிய நாடகம்)
கோமதி சாமிநாதன்	கலாட்டா கல்யாணம், புயலும் தென்றலும், மிஸ்டர் வேம்பு, அன்பிற்கு மருந்து, ஆசைக்கு அளவில்லை
கோமல் சுவாமிநாதன்	புதிய பாதை, தில்லைநாயகம், மின்னல் கோலம்
சுகி சுப்பிரமணியம்	யுக சங்கமம், பாட்டு முடியுமுன்னே
சோ	யாரிடமும் சொல்லாதே, ஏன் கூடாது, சம்பவாமி யுகே யுகே, மனம் ஒரு குரங்கு, சரஸ்வதியின் சபதம்
நா.சோமசுந்தரம்	இன்ஸ்பெக்டர், எதிர்பார்த்தது
எம்.எஸ்.சோலை மலை	நீதிபதி, சந்திப்பு, உரிமைக்குரல்,
தஞ்சைவாணன்	களம் கண்ட கவிஞன்
திருவாரூர் தங்கராசு	இரத்தக்கண்ணீர், ராமாயண நாடகம், திருஞானசம்பந்தர்
தாமரை மணாளன்	சுயம்வரம்
மதுரை திருமாறன்	சாணக்கிய சபதம், வேங்கை மார்பன், காடக முத்தரையன், மாலிக்காபூர், கில்லர் நரசிம்மன்
டாக்டர் டி.எஸ். துரைசாமி	வீரசிவாஜி
வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார்	வசந்த கோகிலம், (மிருச்சகடி) மாணிக்கவாசகர்
தேவன்	மிஸ் ஜானகி, கோமதியின் காதலன், துப்பறியும் சாம்பு, சுதர்சனம், கல்யாணி

நடராஜன்	என் தங்கை
எப்.ஜி. நடேசய்யர்	ஞானசவுந்தரி, சுபத்திரா அர்ஜுனா
நவமணி	தியாகதீபம், இதயதாகம், காவல் கைதி, நஞ்சிலே சுவை, கானல் வழி
புலவர் நாகசண் முகம்	புதுமைப்பெண், எது இன்பம்? அங்கயற்கண்ணி
ஏ.பி. நாகராஜன்	தனம், கொள்ளைக்காரன், நால்வர், அன்னை பவானி, பகடை
குடியேற்றம் ஈ. நாக ராஜன்	பாம்பாட்டி மகள், மலர்விழி, மான் விழி, மங்கை, நேசக்கரம், ஊழியன்
நாடோடி	வாழ்க்கைச் சக்கரம்
நாரண-துரைக்கண்ணன்	உயிரோவியம், திருவருட்பிரகாச வள்ளலார். குமரி முதல் காஷ்மீர் வரை, சதுரங்கம், பந்தபாசம்
கே எம். நாராயணசாமி	திலகம், நீதியா பாசமா?
நித்யானந்தம்	கண்ணின் மணிகள்
ப. நீலகண்டன்	முள்ளில் ரோஜா, நாம் இருவர்
பட்டு	நள்ளிரவில் நடந்தது, சமயசஞ்சீவி, இதுவே சொர்க்கம், பலராமன், பெற்றால்தான் பிள்ளையா?
பட்டி வெள்ளையன்	எல்லாம் ஒரு மயக்கம்
மதுரை பத்மநாபன்	வள்ளலார்
இரா. பழனிச்சாமி	குலப்பெண், நல்லபிள்ளை, வரவேற்பு, கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பர் காரைக்கால் அம்மையார்
நா. பாண்டுரங்கன்	சித்தர் மகள், சுமைதாங்கி
திருச்சி பரதன்	அப்பாவின் ஆசை, பலாப்பழம்

கு.மா. பாலசுப்பிரமணியன்	காதல் தந்த இன்பம்
எஸ். கே. பாலசுப்பிரமணியன்	காரியதரிசி
ஜி. பாலசுப்பிரமணியம்	தேன்கூடு
கே. பாலசந்தர்	சதுரங்கம், மேஜர் சந்திரகாந்த், நீர்க்குமிழி, சர்வர் சுந்தரம் எதிர் நீச்சல்
பாலமுருகன்	வெற்றித்தூண். நீதியின் நிழல், சிரித்த முகம், நீதி பிழைத்தது, மாசற்ற மனம்
முழக்கம் பாலு	குல விளக்கு, காதலுக்குக் கண் இல்லை, லைப் இன்ஷியூரன்ஸ்
பிலஹரி	பாசத்தின் பரிசு, நெஞ்சே நீ வாழ்க, நெஞ்சுக்கு நீ, ஆலமரம்
க. பெருமாள்	ஜனதா நகர்
மாயாவி	மறுமலர்ச்சி, தெய்வமாகி நின்றாள், பாசத்திரை
மா. ரா.	நல்லதும் கெட்டதும், எங்கிருந்தோ வந்தாள், உன்னையே நீ எண்ணிப் பார், யார் பெற்ற பிள்ளை, கிரிமினல் கிருஷ்ணசாமி
மாஜினி	வாழத்தான் வேண்டும்
டி.கே. முத்துசாமி	குமாஸ்தாவின் பெண், ராஜா பர்த்ருஹரி, காளமேகப் புலவர், வித்தியா சாகரர்
ஜே. முத்துசாமி	சொல்லித் தெரிவதில்லை, சனிக் கிழமை இரவு
துறையூர் கே. மூர்த்தி	இலங்கேஸ்வரன், இன்ப நாள்,
ரசவாதி	வழி நடுவில்

இ.எஸ். ராமகிருஷ்ணன்	வைர வளையல்
டபிள்யூ ராமசாமி	மைனர் மருக்கொழுந்து, அந்த நிலையில் இருந்தால்
என். ராமச்சந்திரன்	நீ எனக்காக, விட்டில் பூச்சி
அரு. ராமநாதன்	இராஜராஜ சோழன், வானவில்,
பி.வி.எஸ். ராமன்	இம்பெர்பக்ட் மர்டர்
என்.வி. ராஜாமணி	கண்கள், இருளும் ஒளியும் வானவில்
கே.என். ராஜமாணிக்கம்	அன்புவழி
என். லட்சுமணன்	நண்பன்
டி.என். லட்சுமணன்	வாரிசு யாரோ?
லட்சுமி கிருஷ்ணன்	உலகம் சிரிக்கிறது
எம்.ஆர்.ஜி. விந்தன்	தலைவன், லேடி டைப்பிஸ்ட், அப்பாவிகள்
கி.ஆ.பெ. விசுவநாதம்	தமிழ்ச் செல்வம்
பூர்ணம் விசுவநாதன்	அண்டர் செக்ரட்டரி
தஞ்சை என். விசுவநாதன்	இராஜசேகரன், வீரசிம்மன், வீர பத்தினி, அப்பூதி அடிகள், மூன்று நட்சத்திரங்கள்
சா. விசுவநாதன்	வாஷிங்டனில் திருமணம்
விசுவநாதன்	இன்பக்கனவு, தோட்டக்காரன்
புதுவயல் வீரப்பச் செட்டியார்	திருமழிசை ஆழ்வார்
ரா. வேங்கடாசலம்	இமயத்தில் நாம், முதல் முழக்கம், தமிழன் பெருமை, பெண், தங்கை
நெல்லை வேங்கடாசலம்	ராஜா தேசிங்கு, திப்பு சுல்தான்

ஆ.கோ. வேங்கட ராமானுஜம்	முதலாளி
வேதா கலைமணி	மார்த்தாண்டன், பாவை, பனித்திரை
ஏ.கே. வேலன்	கைதி, சூறாவளி, மேகலை, சிலம்பு, எரிமலை
என்.ஏ. வேலாயுதம்	முன்னேற்றப்பாதை, தேச சேவை, புரட்சி வீரர் மூவர்
பு.ரா. வேங்கடாசலம்	நீரும் நெருப்பும்
கே.கே. சம்பத்குமார்	வைத்தியர் மகள் ரங்கம், மாந்தருள் மாணிக்கம், சுந்தரியின் சுயம்வரம்
தி ஜானகிராமன்	நாலு வேலி நிலம், வடிவேலு வாத்தியார், டாக்டருக்கு மருந்து
என் ஜெயராமன்	ராணி, டாக்டரும் பேயும், கலைந்த ஓவியம், பவானி, வாழ்க்கைச் சக்கரம்
ஹரி	மௌனவிரதம்
ஹுசேன்ஜி	கவிக்குயில்
கா.மு. ஷெரிப்	புதுயுகம், பொற்கொடி, பெண் தெய்வம், மன்னவன் காதல்
ஸ்ரீவேணுகோபாலன்	அமைச்சர் மதுரகவி

பின்னிணைப்பு — 13

மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்ற தவத்திரு சங்கரதாஸ் அறக்கட்டளை நாடகச் சொற்பொழிவு விவரம்

எண்	பெயர்	நாள்	தலைப்பு
1.	பேரா.சி எஸ். கமலபதி, ஆங்கிலப் பேராசிரியர், ஜமால் முகமது கல்லூரி திருச்சி	1969—70 1970-பிப் 9,10	1) மா முனிவரின் மறுமலர்ச்சி முழக்கம் 2) முனிவரின் அடிச்சுவட்டில் இன்றும் நாளையும்
2.	பேரா.அ.ச. ஞான சம்பந்தன், தமிழ்த் துறைத் தலைவர், மதுரைப் பல்கலைக் கழகம், மதுரை	1970 - 71 1971-ஏப்ரல் 14, 15	1) தமிழ் நாடக வரலாற்றுச் சுருக்கம் 2) சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் - நாடகக் கலைஞர்
3.	சிலம்புச் செல்வர் ம.பொ.சிவஞானம் எம்.எல்.சி	1971 - 72 1972 - மே 24, 25	1) நாடகக்கலை
4.	கவிஞர் எஸ்.டி. சுந்தரம், செயலாளர், தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை.	1972 - 73 1973 ஜுன் 6, 7	உலக அரங்கில் உயர் தமிழ் நாடகம்
5.	கலைமாமணி: பாரதி கலைஞர் எஸ்.வி. சகஸ்ர நாமம், சென்னை	1973 - 74 1974 அக். 14, 15	1) உலக நோக்கில் நாடகக் கலை வளர்ச்சி 2) தமிழ் நாட்டில் நாடக வளர்ச்சியும் எனது நாடகக்கலை அனுபவங்களும்

பின்னிணைப்பு - 14

ஆனந்தவிகடன் 20-3-1966ஆம் நாளிதழில் பழம் பெரும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர் திரு. நடேச தம்பிரான் தெருக்கூத்துத் தொடர்பான பத்து வினாக்களுக்கு அளித்த பதில்கள்.

1. இந்தக் கலைப்பணியில் நீங்கள் எவ்வளவு காலமாக ஈடுபட்டிருக்கிறீர்கள்? இது உங்கள் பரம்பரைத் தொழிலா?

நான் சின்ன வயசிலேயிருந்து இதிலேதாங்க இருக்கேன். மூன்று தலைமுறையா எங்களுக்குக் கூத்துதான் தொழில். எங்க தாத்தா வீராசாமித் தம்பிரானுக்கு நாலு பிள்ளைங்க. ராகவத் தம்பிரான், விஜயத் தம்பிரான், கிருஷ்ணத் தம்பிரான், துரைசாமித் தம்பிரான். இந்த நாலு பிள்ளைங்கள்யும் சேர்த்துகிட்டு, இன்னும் சில நெருங்கின பந்துக்கள்யும் வச்சுக்கிட்டு, கூத்து போட ஆரம்பிச்சாரு எங்கப்பா கிருஷ்ணத் தம்பிரான். தம்பிரான்னா பண்டாரம்... அதான் கோயில்லே மாலை கட்டறாங்களே, அந்த வம்சம். 1933 வரைக்கும் எங்க தாத்தா இதை நிர்வகிச்சுக்கிட்டு வந்தாரு. இப்ப நான்தான் பார்த்துக்கிட்டு வரேன். எனக்கு இப்ப அறுபத்தாறு வயசாவுது. இரண்டு கை விரல்களும் விபத்திலே போயிடுச்சு. அதோடயே கூத்து ஆடிக்கிட்டுத்தான் இருக்கேன்

2. உங்களுக்கு இந்த விபத்து எப்படி, எப்போது ஏற்பட்டது? இரண்டு கைகளிலும் விரல்களை இழந்ததனால் கூத்தாடுவது சிரமமாக இருக்கிறதா?

அது ஆச்சுங்க முப்பது வருஷத்துக்கு மேலே. 1935ன்னு நினைக்கிறேன். பதினெட்டாம் போர் நாடகம் நடக்குது. நான் பீமன் வேஷம்போடறேன். கூத்திலேயெல்லாம் பாத்திரப்

பிரவேசத்தின்போது டப்பாஸ் வெடிக்கிறது வழக்கம். வெள்ளைப் பூண்டு டப்பாஸை கெதையிலே கட்டி அடிக்கிறது. காளி, இரண்யன், யமன் எல்லா பாத்திரப் பிரவேசத்துக்கும் வெடி உண்டு. புரிசை கிராமத்தில் தான் கூத்து நடக்குது. பொதுவா எங்க மாமா துரைசாமி தம்பிரான் தான் பீமன் வேஷம் கட்டுறது. கிராம ஜனங்க இவ்வளவு சொல்றாங்களே. இந்தத் தடவை நடேசன் கட்டட்டும்னு சொன்னாங்க. ஜனங்க இவ்வளவு சொல்றாங்களே. நம்ம முழு திறமையைக் காட்டுவோம்னு நிறைய வெடி வெடிக்கச் சொன்னேன். அப்ப பாட்டில் வெடிச்சுக் கண்ணாடித் துண்டுங்க பாருங்க. ஏதோ தவறு நடந்து போய் கையை அறுத்துடுச்சு. எனக்கு ஒண்ணுமே தெரியாது. இரத்தம் சேதமாகி மயக்கமாயிட்டேன். நான் போயிட்டேன்னு கூட பல பேர் நினைச்சாங்களாம். அப்புறம் வந்தவாசி ஆசுபத்திரிக்கு எடுத்துக்கிட்டு போனாங்க. அதனால் ஆடாம இருந்துட முடியுமா? ஆறு மாசத்துக்கப்புறம் ஆட வந்துட்டேன். போலி கை வச்சுக்கிட்டு ஆடிக்கிட்டுத்தான் இருக்கேன்.

3 நீங்கள் முதன் முதலில் என்ன வேஷம் போட்டீர்கள்? நீங்கள் போட்ட பெரிய வேஷம் என்னென்ன?

நான் பதினெட்டு வயசிலிருந்தே நடிக்கிறேனுங்க. அப்பா கீசகனா போட்டா நான் நாவிதனா வருவேன்; அப்புறம் அப்படியே சில்லறை வேஷங்கள் போட்டிருக்கேன். வள்ளித் திருமணத்திலே வேளையல்காரனா, அப்புறம் தோழியா வருவேன். இருபத்தாறாவது வயசிலே மெயின் ரோல் போட்டேன்... பீமன் வேஷம். பொதுவா முரட்டு வேஷம்தான் போடறது.

4. இந்தக் கலையில் ஒவ்வொருவர் ஒவ்வொரு வேஷத்திற்கென்று தயாரிக்கப்படுகிறார்களா?

அநேகமாக அப்படித்தான். ஆனால் எல்லாரும் எல்லா வேஷமும் போட சக்தி உள்ளவங்களா இருப்பாங்க.

5. உங்கள் நாடகங்களுக்கான பாட்டுகளையும் வசனங்களையும் எழுதியது யார்?

எல்லாம் எங்க பரம்பரை ஆளுங்கதான். இரண்ய சம்ஹாரம், கிருஷ்ணன் தூது இதெல்லாம் கலவை குமாரசாமித் தம்பிரான் எழுதியது. புரிசை ராகவத் தம்பிரானும் சிலது எழுதியிருக்கிறார்.

6. நீங்கள் புராணக் கதைகள் மட்டும்தான் போடுவீர்களா? இல்லை, சமூகக் கதைகளும் போடுவீர்களா?

புராணக் கதைங்கதான். சமூகக் கதையோ, சரித்திரக் கதையோ கிடையாது. நாங்க பல கதை போட்டிருக்கோம். பாரதக் கதை நாடகம் விரிவா போடுவோம். கிருஷ்ணர் ஜனனம், ஜலக்ரீடை, துரெளபதை கல்யாணம்னு வரிசையா பட்டாபிஷேகம் வரைக்கும் நடத்துவோம். மொத்தத்திலே எல்லாம் புராணக் கதைங்கதான்.

7. பொதுவாகக் கோயில் திருவிழாக் காலங்களில்தான் உங்கள் கூத்து நடைபெறும் அல்லவா?

ஆமாங்க. பங்குனியிலிருந்து ஆவணி வரைக்கும் ஆடி நீங்கலாக நடக்குங்க, துரோபதை அம்மன் திருவிழாவிலே யெல்லாம் கண்டிப்பா நடக்கும். கிராமத்துக்குப் பொதுவா உள்ள இடங்களிலேதான் கூத்து நடக்கும். "ஷெட்" போட்டுக் கிட்டு ராத்திரி ஒன்பது, பத்து மணிக்கு ஆரம்பிச்சா, விடிய விடிய நடக்கும். காலையில் ஏழு மணி கூட ஆகும். அர்ச்சுனன் தபஸ் நாடகம்னா, காலையிலே பத்து மணி கூட ஆகும். நாற்பது ஐம்பது அடி பனைமரம் கட்டி, படிக்கொரு பாட்டுப் பாடிக் கூத்து நடக்கும். கோவில் தவிர தனி நாடகங் களும் நடக்கும். திருப்பதி போய் வந்து சில பேர் நாடகம் நடத்துவாங்க. சில பெரியவங்களுடைய ஈமச் சடங்குகள் முடிஞ்சப்புறம் அவங்க மோட்சத்துக்குப் போறதுக்காக

நாடகம் நடத்துவாங்க. எங்க மாவட்டத்திலே எங்களை எல்லோரும் ஆதரிக்கிறாங்க. எங்களை ஆதரிக்கிறவங்களிலே, விசுவநாத சர்மா அவங்களை முக்கியமா சொல்லணும்.

8. அந்தக் காலத்தில் ஒரு நாடகத்திற்கு எவ்வளவு சன்மானம் கொடுத்தார்கள்? இப்போது எவ்வளவு கொடுக்கிறார்கள்? கூத்து நடைபெறாத காலங்களில் உங்கள் வாழ்க்கை எப்படி நடைபெறுகிறது?

அந்தக் காலத்திலே அஞ்சு ரூபாய், அல்லது ஏழு ரூபாய் தான் ஒரு ராவெல்லாம் ஆடினா கொடுப்பாங்க. இதைத் தவிர சுபோஜயம் கொண்டாடற போது பணம் கிடைக்கும். அதாங்க......அவர்களா இஷ்டப் பட்டுக் கொடுக்கிறது. இப்ப ஒரு நாடகத்திற்கு 100, 125, 150 என்று கொடுக்கிறாங்க. இதைத் தவிர வண்டிச் சத்தம், சாப்பாட்டுச் செலவு இதுங்களை கவனிச்சுக்கறாங்க. இதை நம்பிப் பதினெட்டு இருபது பேர் பிழைக்கிறோம். நாடகம் இல்லாத நாட்களிலே ஊர் ஜனங்க உதவியை நம்பித்தான் வாழணும். அறுவடை சமயத்தில் எங்களுக்கு உதவி பண்றவங்க பல பேர் இருக்காங்க. துணி மணிங்க கொடுப்பாங்க. சென்னை ராஜ்ய சங்கீத நாடக சங்கம் எங்களுக்கு ரொம்ப உதவி செஞ்சிருக்காங்க. எனக்கும் ராஜு தம்பிரானுக்கும் பென்ஷன் கொடுக்கக் கூட ஏற்பாடு பண்ணிக்கிட்டிருக்காங்க.

9. நகரங்களில் உங்கள் நிகழ்ச்சிகள் நடைபெற்றிருக்கின்றனவா? குறிப்பிடப் படவேண்டிய நிகழ்ச்சிகள் என்று ஏதேனும் இருக்கிறதா?

கூப்பிட்டா எங்கேயும் போய்ப் போடுவோமுங்க. காட்டுப் பள்ளியிலே காஞ்சிபுரம் சங்கராச்சாரியார் சாமி முன்னாடி ஆடினோம். ரேடியோவிலே கூட நடத்தி இருக்கோம். கோயமுத்தூரிலே பாமரநாட்டிய நடனக் கலை விழா நடந்தது

தலைவர் காமராஜ் மழையிலே நின்றுகிட்டே எங்க நிகழ்ச்சியைப் பார்த்தார். இப்ப சென்னையிலே முதலமைச்சர் பார்த்தார். இன்னும் ஒரு ஆசை. எம்.ஜி.ஆர். முன்னாடி ஒரு முறை ஆடிடணும். அதுக்கு எப்ப சந்தர்ப்பம் வரபோவுதோ?

10. உங்களுக்கு எத்தனை குழந்தைகள்? அவர்களும் உங்களுடன் கூத்தில் ஈடுபட்டிருக்கிறார்களா?

எனக்கு நாலு பெண். இரண்டு பிள்ளை. பையன் என்னோட தான் இருக்கான். எலலோருமா சேர்ந்துதான் கூத்து போட்டுக்கிட்டிருக்கோம்.

பின்னிணைப்பு — 15

சென்னையில் இயங்கிவரும் நாடகக் குழுக்கள்

அறிஞர் அண்ணா நாடக மன்றம்
அஞ்சுகம் நாடக மன்றம்
அசோகன் நாடக மன்றம்
ஆர்ட் சென்டர்
உதயா பைன் ஆர்ட்ஸ்
எஸ்.எஸ்.ஆர். நாடக மன்றம்
என்னெஸென் தியேட்டர்ஸ்
ஏ.வி.எம். ராஜன் நாடகத் தமிழ் மன்றம்
எம்.எஸ். திரௌபதி நாடக மன்றம்
ஓ ஏ.கே. தேவர் நாடக மன்றம்
ஐ.என்.ஏ. தியேட்டர்ஸ்
கணேஷ் தியேட்டர்ஸ்
கல்கி பைன் ஆர்ட்ஸ்
கார்த்திக் தியேட்டர்ஸ்
காயத்ரி ரிக்ரியேஷன்ஸ்
கோல்டன் ஸ்டேஜ்
கோபி தியேட்டர்ஸ்
ஸ்ரீசண்முகா தியேட்டர்ஸ்
சுஜாதா ஸ்டேஜ் ஸ்க்ரீன்
சேவா ஸ்டேஜ்
சிவாஜி நாடக மன்றம்
சௌமியன் கலை மன்றம்
ஜெயந்தி தியேட்டர்ஸ்
ஜெய் தியேட்டர்ஸ்
ஜான்சி தியேட்டர்ஸ்
ஸ்வராஜ் தியேட்டர்ஸ்
ஸ்டேஜ் பிரண்ட்ஸ்
ஸ்டேஜ் லைட்
டி.கே.எஸ்.சகோதரர்கள்
டி.எஸ்.ஜி. தியேட்டர்ஸ்
தில்லை தியேட்டர்ஸ்
தியேட்டர் குரூப்
துர்கா நாடக மன்றம்
நண்பர்கள் கலாச்சார மனமகிழ் மன்ற நாடகப் பிரிவு
நேஷனல் தியேட்டர்ஸ்
புத்தா ஸ்டேஜ்

சங்கீதாஞ்சலி	மயிலை ஜெயாலயா நாடக மன்றம்
சவுந்தர் கிரியேஷன்ஸ்	மதறாஸ் ஆர்ட் தியேட்டர்ஸ்
சாந்தி நிகேதன்	யுனைடெட் அமெச்சூர் ஆர்ட்டிஸ்ட்ஸ்
சிவகாமி கலை மன்றம்	யூனிடி கிளப்
சிவா ஸ்டேஜ்	ஸ்ரீராமகிருஷ்ணா கலா மன்றம்

விட்டில் ஸ்டேஜ்
வினாயகா பைன் ஆர்ட்ஸ் கிளப்
விவோ பைன் ஆர்ட்ஸ் கிளப்

குறிப்பு: இப்பட்டியலில் சில குழுக்கள் பெயரளவில் உள்ளன, சில குழுக்கள் கலைக்கப்பட்டுவிட்டன.

வசனம்

பின்னிணைப்பு-16

வசனம்

நாடக நூல்: சதி அநுசூயா

ஆசிரியர்: சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்

வெளியீட்டகம்: சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை-14.

வெளிவந்த ஆண்டும், பதிப்பும்: 1967 (மு.ப. 1926)

நாடக வகை: புராண நாடகம், தெருக் கூத்தில் பெரிதும் நடிக்கப்பட்டுவந்த கதைகளை ஒழுங்காக மேடைக் கேற்ப நான்கு மணிகளுக்குள் நடக்கும் வகையில் இலக்கணச் செறிவுடன் பாடல்களும் உரையாடல் களும் எழுதப்பட்ட மேடை நாடகம்.

காட்சிப் பின்னணி: கற்பகச் சோலையில் காலை வேளையில் நாரதர் கற்பரசி அநுசூயாவின் பெருமைகளைப் புகழ்ந்து பாடிக்கொண்டு வருகிறார். அங்கிருக்கும் பார்வதி, லட்சுமி, சரஸ்வதி மூவரும் நாரதருடன் உரையாடுகிறார்கள். நாரதருக்குள்ள இயல்பான எள்ளல் கலகம் முதலிய குணங்கள் நிறைந்த உரை யாடல்.

நாரு: பாட்டு

கண்ணிகள்

பதிவிரதை யென்பவ ளநுசூயா
பக்தியில் மிகுந்தவ ளநுசூயா
மதியுணர் மெய்ஞ்ஞானி யநுசூயா
மனநிலை வசமுள்ளா ளநுசூயா

வஞ்சக மற்றவ ளநுசூயா
மாயை விலக்கியவ ளநுசூயா
நெஞ்சிரக்க முள்ளவ ளநுசூயா
நினைவு மறதியில்லா ளநுசூயா
கணவனே தெய்வமென்பா ளநுசூயா
கருதியதை முடிப்பா ளநுசூயா
குணமதிற் சிறந்தவ ளநுசூயா
குறையை நிவர்த்தி செய்வா ளநுசூயா
மாதர்கள் தொழுந்தெய்வ மநுசூயா
வழிதுறை தெரிபவ ளநுசூயா
ஏதுமுவமை யில்லா ளநுசூயா
இறந்தவர்க் குயிரீவா ளநுசூயா

சர: நாரதா எங்கிருந்து வருகிறாய்?

நார: பிரதிஷ்டாவனத்திலிருந்து வருகிறேன்

லட்சு: எங்கள் மூவர்களுடைய நாயகர்களைக் கண்டாயா?

நார: ஆம், கண்டேன். அவர்களை மாத்திரம் என்ன? உங்கள் மாமியாரையும் கண்டேன்

பார்வ: நாரதா; என்ன பரிகாசம் செய்கிறாயா?

நார: என்ன அம்மணி அப்படிச் சொல்லுகிறீர்கள்? நானோ உங்களைப் பரிகாசம் செய்கிறவன்?

சர: ஆனால் எங்கள் மாமியாரைக் கண்டேனென்கிறாயே, எங்களுக்கு மாமியாரேது?

நார: மாமியாரேதென்றா கேட்கிறீர்கள்? உங்கள் நாயகருடைய தாய் உங்களுக்கு மாமியாரல்லவோ?

லட்சு: அதென்ன அப்படிச் சொல்லுகிறாய்? எங்கள் நாயகருக்குத் தாய்மாரேது?

பார்வ: அப்படியல்ல, என்னாயகன் மூங்கிலிலிருந்து பிறந்தார்- (சரஸ்வதியைக் காட்டி) அவள் புருஷன் தெர்ப்பைப் புல்லிலிருந்து பிறந்தார் (லட்சுமியைக் காட்டி) உன்னாயகன் தூணிலிருந்து பிறந்தார். இவனோ வனத்திலிருந்து வருகிறான். ஆகையால் காட்டிலே மூங்கிலையும் தூண் போன்ற மரக்கட்டைகளையும் தருப்பைப் புல்லையும் கண்டு அவைகளை நமது நாயகர்களுடைய தாய்மார்களென்று விளையாட்டாகச் சொல்லுகிறான். ஏன் நாரதா. அப்படித்தானே?

நாரா: இல்லையம்மா. உள்ளபடியே உங்கள் நாயகர்களுடைய தாயைக் கண்டு வந்தேன்

சர: எங்கள் நாயகருக்குத் தாய்மாரேது?

நாரா: தாய்மாரென்ற பன்மை வேண்டாம். ஒருமையில்தானே பேசுங்கள்.

லட்சு: ஏன் எங்கள் மூவருடைய தாய்மாரென்றால் பன்மையில்லையோ?

நாரா: அது எப்படிப் பன்மையாகும்? மூவருக்கும் தனித்தனி தாய்மாரிருந்தால் பன்மைதான் அப்படிக்கில்லாமல், மூவருக்கும் ஒரே தாயானால் அது எப்படிப் பன்மையாகும்?

(களம்-5, காட்சி-2, பக். 114-116)

நாடக நூல்: ஸ்ரீ மகாபாரத விலாசம் அல்லது
சூது — துகிலுரிதல்

ஆசிரியர்: இராமச்சந்திரக் கவிராயர்

வெளியீட்டகம்: பி. இரத்தினநாயக்கர் ஸன்ஸ், சென்னை-1
வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: **1961**

நாடக வகை: புராண நாடகம், பாட்டும், அதன் வசனமும் கொண்ட நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: துரியோதனன் சூதாடப் பஞ்சபாண்டவர்களை அழைக்கிறான். சூதுக்குச் செல்லலாமா கூடாதா என்ற விவாதம் மேடையில் நடக்கிறது. பீமன், அர்ச்சுனன், நகுலன், சகாதேவன், ஆகியோர் தம் கருத்துக்களை வெளியிடுகின்றனர்.

பீமன் தருமருக்குச் சொல் விருத்தம்

வாவியில் வசியைநட்டு மடிந்திடச் செய்தான் முன்பு
நீவிய மாளிகையில் நெருப்பிட்டுக் கொல்லப் பார்த்தான்
மேவிய சூதாலிப்போ வென்றிட நினைத்தா னந்தப்
பாவிதன் முகத்தை நாமும் பார்த்திடலாமோ அண்ணே

(வ ம்) ஆதியிலே ஜலத்தில் வசியைநட்டுக் கொல்லப் பார்த்தான். மேலும் அவ்வரக்கு மாளிகையில் நம்மை வைத்து நெருப்பிட்டுக் கொல்லப்பார்த்தான். அதுவும் போதாமல் இப்போது சூதாடி நம்மை பராறியாக்க நினைத்திருக்கின்றான். அப்படிப்பட்ட மகாபாவியான துரியோதனன் அழைத்தால் நாம் போகலாமா அண்ணாவே.

அர்ச்சுனன் தருமருக்குச் சொல் விருத்தம்

வழிமறை நூல்கற்றோரு மருவுதண்ணீரு மூன்று
பிழைபொறுத் திடுவதல்லாற் பின்னையும் பொறுப்ப துண்டோ
முழுதிலும் மோசம்போற முறைமைகொண் டழைத் தானந்த
வொழிவிலா பகைவர் தங்க ளுறவினி வேண்டாமண்ணே

(வ.ம்.) கேளும் அண்ணாவே. தருமசாஸ்திர மறிந்தபேரும், தண்ணீரும் மூன்று பிழை பொறுப்பதல்லாமல் மேலும் பொறுத்திடாது. நாம் நாள்தோறும் அவர்கள் செய்யப்பட்ட மோசத்துக் கெல்லாம் உட்படுகிறபடியினாலே இப்போதும் அழைக்கிறார்கள். அவர்களுறவும் நமக்கு வேண்டாம் நாமும் அங்கே போகலாகாது அண்ணாவே.

நகுலன் தருமருக்குச் சொல் விருத்தம்

விதித்தொரு பாவஞ்செய்தால் மேலதையனுபவிப்பார்
பதைத்திடா திருந்தேயின்னம் பார்த்திடு வோமென்றாலும்
உதைத்தகாற் புழுக்குமுன்னே வுளப்புமே பொறுக் கொணாது
மதித்தவர் நட்பு வேண்டாம் வருந்துயர் நமக்கு வேண்டாம்

(வ.ம்) கேளும் அண்ணாவே. அவரவர்கள் செய்த பொல் லாங்குக்குப் பின்னாலனுபவிப்பார்க ளென்றாலும், உதைத்த கால் புழுக்கிறதற்கு நாட்செல்லும்; அதுவரையிலும் உளப்பு பொறுத்து முடியாது. அதுபோலவர்களிடத்திற்குப் போனால், ஏதாகிலும் ஒரு பொல்லாங்கு விளையும். ஆகையினால், நாமும் போக வேண்டியதில்லை. ஒரு பொல்லாங்கும் வரவேண்டிய தில்லை அண்ணாவே.

சகாதேவன் தருமருக்குச் சொல் விருத்தம்

பூனைவாயெலியும் வேங்கைப் புலியின்வாய்மானுங்காட்டில்
ஆனைவாய்த்தழையும் பொல்லா வரவின்வாய்த் தேரை போல

மானமும் வலியுங்கெட்டு வையகமிழந்து பொல்லா
ஈனமும் வரும்நாமங்கே யேகவொண் ணாதுசொன்னேன்

(வ.ம்) பூனை வாயில் எலியைப் போலப் பதைத்தலும், புலியின் வாயில் மான் போல அலைச்சலும், ஆனைவாயில் தழைபோலக் குழைதலும், பாம்பின் வாயில் தேரைப் போல மெலிதலும் அனுபவிக்க வேண்டியதாய் வரும். ஆகையால் நாமங்கே போகக்கூடாது அண்ணா.

தருமர் தம்பிமார்களுக்குச் சொல் விருத்தம்

எரிபட வண்டகோள மிடிந்தாலும் வாரி பொங்கிப்
பிரளயம் வந்திட்டாலும் பிதாவாக்கியந் தள்ளலாமோ
வருவது வருமெப்போதும் வாராதுவாரா தொன்றுந்
திருக்கென்று சொல்ல வேண்டாம் சென்றுநாம்
வருகுவோமே

(வ ம்) இந்த பிர்ம்மாண்ட கடாகமிடிந்து விழுந்தாலும், சத்த சமுத்திரம் பொங்கி ஜலப்பிரளயமானாலும் பிதா வாக்கியத்தைத் தள்ளலாமோ? நாம் போகாமலிருந்தாலும் வருகிறது வரும். வராதது வராது. நாம் எப்படியும் போய்வருவோம் தம்பிமார்களே.

தருமர் சேர்வைக்காரருக்குச் சொல் விருத்தம்

பொரிபுலிசேர்வைக்காரர் புகழஸ் தினாபுரிக்கு
பரிவுள்ளவிதுரன்பின்னே பயணமாய்ப் போகவேணும்
தரணியிலரசரோடுஞ் சதுரங்க சேனையெல்லாம்
விருதுபேரிகை முழக்கி விரைவுடன் வரச் செய்வாயே

(வ.ம்) ஆரடா பொற்புலி சேர்வைக்காரா. விதுரராஜர் பின் அஸ்தினாபுரிக்குப் போகவேணும். பிரயாண பேரிகை முழக்கிச் சகல ராசாக்களும் ரத கஜ துரக பதாதிகளும் வரும் படியாய்ச் செய்யடா சேர்வைக்காரா.

சேர்வைக்காரன்—வசனம்) அப்படியே செய்கிறேன் சுவாமி.

நாடக நூல்: சித்திராங்கி அல்லது கைகூடாத காதல்

ஆசிரியர்: பா. ஸ்ரீ துரைஸ்வாமி ஐயங்கார்

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1937

நாடகவகை: வரலாற்று நாடகம், பாட்டிடையிட்ட உரை நாடகம்

காட்சிப்பின்னணி: நாயகி சித்திராங்கி, சாரங்கதாரனிடம் பொருந்தாக் காதல் கொள்ளுகின்றாள். அப்படிக் காதல் கொள்வது மனைவியர் கடமைக்கு முரணானது என்ற கருத்தமைந்த உரையாடல்

சாரங்கதாரன்: சித்திராங்கி, உன்னை மணந்த நாதனை விட்டுத் துர்ப்போதனையாக நீ என்னை என்ன வேதனை செய்தாலும் நான் முறைகெட்டு உன் மோகத்துக்கு இணங்கி என் குலத்துக்கு ஒரு நிந்தையைத் தேடிக்கொள்ள மாட்டேன்.

சித்திராங்கி: உன்னுடைய தந்தை என்னை அக்கினி சாக்ஷியாக மணம் புரிந்ததை அருகில் இருந்து பார்த்தாயா? அல்லது உன் உற்றார் உறவினர் யாரேனும் பார்த்தார்களா? ஒருவருக்கும் தெரியாமல் எப்படி ஒரு ராஜவிவாகம் நடந்திருக்குமென்று ஏன் உன் புத்திக்குத் தோன்றவில்லை? நீ ஒருவன் தான் பாவபுண்ணியங்களைக் கண்டாயோ? நான் உன் குலமுறை கெட மோகங் கொண்டதாகவே இருக்கட்டும். இப்படி முறைகெட்டு மோகங்கொண்டவர்களே இல்லையா? சகலஜீவராசிகளையும் சிருஷ்டித்து எல்லோரிடத்தும் தந்தை முறை பாராட்டவேண்டிய பிரமன் தான் சிருஷ்டித்த சரஸ்வதியை மனைவியாகக் கொள்ளவில்லையா? அவன்தான் ஆதிமுதல் நீதியறியாதவன், அவரவர் யோக்யதைக்குத் தக்க பாக்கியத்தைப்

படைக்கத் தெரியாத அந்தகன்; அவனுடைய சமாசாரம் வேண்டாம். உன்னுடைய குலத்தைப் பற்றிப் பேசுவோமென்றாலோ, உன்னுடைய குலம் ஏதேனும் மாசு மறு இல்லாத குலமாயிருக்கிறதா? உன்னுடைய குலத்துக்கு அதிகாரமாயிருக்கும் சந்திரன் தன் தாய்க்குச் சமானமாகக் கருதவேண்டிய தாரையைக் கூடிச் சுகிக்கவில்லையா? நீ என்னுடைய மோகத்துக்கு இணங்குவதனால் முன்னமே களங்கமுற்ற உன் குலம் புதிதான களங்கமொன்றும் அடையப் போகிறதில்லை.

சாரங்கதாரன்:

(இராகம்: செஞ்சுருட்டி. தாளம்: ஏகம்)

(பூமிமெச்சிடு மண்ணாமலை என்ற காவடிச்சிந்து மெட்டு)

பிள்ளைமீது மோகம் கொள்ளுவது லோக ந்யாயமோ குல
ச்ரேயமோ சம்ப்ர தாயமோ புவி
உள்ள அளவும் பழி விள்ள மேவுமிவ் வழி மாயமோ

சித்திராங்கி—

பிள்ளையன்று மனம் கொள்ளை கொள்ளும் களமாயனே எழில்
நேயனே வெகு தூயனே எனைத்
தள்ள நினைந்தினி எள்ளுவ தென்கனி வாயனே

சாரங்கதாரன்:

இந்தவெம்மோகத்தில் வெந்தவர் லோகத்தில் கோடியே என
நாடியே உன்னைக் கூடியே மகிழ்
சிந்தையிலா என்பால் வந்ததென் நீ அன்பால் வாடியே

சித்திராங்கி:

ஈசனிடம் வைக்கும் நேச நிலைமைக்கும் மோசமே
திகழ்

யோகமே வழி யாகமே வுற
யோசனை யின்றிப் புவி ஏச மொழித லவி வேகமே

சாரங்கதாரன்: ஐயோ. பேய்களும் தருமோபதேசம் பண்ணு கின்றனவே. இவளுடைய கையினின்றும் எப்படி நான் தப்பித்துச் செல்வது? என்னுடைய தோழன் சொன்னதை நான் அப்பொழுது ஆழ நினைத்துப் பாராமல் வந்தது ஒரு பாபந்தான் இப்பேய் உருக் கொண்டு என்னைப் பிடிக்கின்றதோ? ஐயோ. காலைச் சுற்றிய பாம்பு கடிக்காமற் போகாதென்பது போல இவள் என்னைப் பலாத்காரம் செய்தால் என்ன செய்வேன்?

(அங்கம் 2, களம் 2, பக். 99—101)

நாடக நூல்: மாருதி விஜயம் அல்லது சுந்தரகாண்டம்

ஆசிரியர்: வரகவி அ. சுப்பிரமணிய பாரதி

வெளியீட்டகம்: ஆர். வெங்கடாசலம் அண்ட் கோ, திரு வல்லிக்கேணி

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1919

நாடக வகை: இதிகாச நாடகம். பாட்டுக்கள் விரவி வரும் பாட்டிடை இட்ட மேடை நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: இலங்கையில் சீதையைக் கண்டு அனுமன் திரும்பி வருகிறான். அவன் வருகையை இராமன் ஆவலுடன் சுக்கிரீவனுடன் எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறான். அனுமன் வரும் வேளையில் நடைபெறும் உரையாடல்.

சுக்: நல்லதே கூறுவர். தாம் சந்தேகிக்க வேண்டாம் பாருங்கள் மாருதியின் முகப்பொலிவை (எல்லோரும் பார்க்கின்றனர்)

ஸ்ரீராமர்: (பார்த்துத் தனக்குள்) ஓ. சீதை சுகமாயிருக்கின்றாள் இவன் அவளைக் கண்டதுண்டு. அந்த சீதையின் கற்பிற்கொரு பங்கமுமில்லை. இவன் முகம் எனக்கிவற்றை விளக்குகின்றது
(மாருதி சீதாதேவி இருக்கும் தென்றிசையை நோக்கித் தொழுதவனாய்ப் பிரவேசிக்கின்றான்).
ஓ. இவன் தேவியைத் தொழுதுகொண்டே வருகின்றான்.

மாருதி: (பிரவேசித்ததும் தெற்குநோக்கி நின்று கைகுவித்து)
தரு-முகாரி-ராகம்-அடதாள சாப்பு

பல்லவி

கண்டேன் கண்டேன் கண்டேன் சீதையைக்
கண்டேன் ராகவா

அநுபல்லவி

அண்டருங் காணாத இலங்காபுரத்திலே
அரவிந்த வேதாவைத் தரவந்த மாதாவைக் (கண்)

சரணங்கள்

1. காவிவிழிகளில் உன்உரு வெளிமின்னக்
கனிவாய் தனிலே உன் திருநாமமோ பன்ன
ஆவித்துணையைப் பிரிந்த மடவன்னம்
ஆனால் நான் சொல்லுவதென்ன
பூவை திரிசடை நித்தம் நித்தம் சொன்ன
புத்திவழியே தன்புத்தி நிலைமன்ன
பாவியரக்கியர் காவல் பிறை துன்ன
பஞ்சுபடிந்த பழஞ்சித்திர மென்ன (கண்)

2. பனிக்கால வாரிசம்போல நிறங் கூசிப்
பகலொரு யுகமாகக் கழித்தாளே பிரயாசி
நினைத்தங்கே ராவணன் அந்நாள்வரச் சீ சீ
நில்லடா என்றேசி
தனித்துத் தன் உயிர் தன்னைத்தான்விட மகராசி
சாரும்பொழுது நானும் சமயமிதுவேவாசி
இனித் தாமதம் செய்யல் ஆகாதென்றிடர்வீசி
ராம ராம ராம ராம என்றெதிர் பேசிக் (கண்)

3. அடல்சேரும் வாலியை வானுலகிலே கூட்டி
அவனியைச் சுக்ரீவனாள முடிசூட்டி
உடனே நீ தூதுபோ என்ற சொல்லமு தூட்டி
உன் எழில் பாராட்டி
விடவந்தவனுமந்தன் நான் என்று சீராட்டி
விவரம் சொல்ல உயிர்கொண்டிருக்கின்றாள் சீமாட்டி
திடமாக லட்சுமணன் செய்த பர்னசாலை வீட்டில்
தேவாதி தேவாவுன் திருவாழி தனைக்காட்டி (கண்)

ஐயனே, என்ன சொல்வேன். - கண்டேன் கற்பிற்கு அணியை. கண்டேன் கருணாநிதியை. கண்டேன் குணரத்தினத்தை. கண்டேன் ஜகன் மாதாவை. இலங்கையிலே கண்டேன். இனித்துயரம் வேண்டாம். - சுவாமி, உமது தேவியார் என்கிற உரிமைக்கும் உம்மைப் பெற்ற தசரத சக்ரவர்த்தியின் மருமகளென்கிற பெருமைக்கும், ஜனகமகா ராஜாவினுடைய அருமைத் திருமகளென்கிற ஒருமைக்கும், தக்கவராக விளங்கும் என் தாய் சீதா பிராட்டியைக் கண்டேன்.

நாடக நூலின் பெயர்: மானவிஜயம்

ஆசிரியர்: வி.கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார்

வெளியீட்டகம்: வி.சூ. சுவாமிநாதன், மதுரை

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1960 (ஆ.ப)

நாடகவகை: கவிதை நாடகம்

காட்சிப்பின்னணி: சிறைக்கோட்டத்தில் அடைக்கப்பட்ட சேரமான் கணைக்காலிரும்பொறை மானமே உயிரிலும் மாண்புடைத்தாம் என மதித்து உயிர் துறந்தனன். அவ்வேளையில் அங்குவந்த புலவர் பொய்கையார் சேரமான் நிலைகண்டு வாய்விடுத்து அழுதரற்றும் தனிமொழி:

பொய்கையார்: (சேரமானிடஞ் சென்று)

தெள்ளே ரமுதச் செஞ்சொலாய் எழுக;
செவ்விய கேள்விச் சேரமான் எழுக;
ஔவிய மகன்ற வண்ணால் எழுக;
அறிவுநூற் புலவர்க் கிறைவனே எழுக;
அழகொரு வடிவா யமைந்தோய் எழுக;
மழகளி றனைய மன்னே எழுக;
மன்னுயிர்க் குயிரென வந்தோய் எழுக;
நிற்சிறை வீடு செய்து நேர்ந்தனென்;
எற்கின் னினிய விருந்தமிழ் மாணவ
எழுக; எழுக; தொழுக வீசனை (சேரமானொன்றும் பேசாமை கண்டு)

துயில்கின் றனையோ பயில்கிலாப் பகலில்
உண்டிலை கொல்லோ தண்டமிழ்க் கோவே (உற்றுப் பார்த்து)

ஓகோ அரசே உயிர்துறந் தனையோ?
தீகோ தமியேன் செய்யநிற் பிரிந்தே? (கலுழ்ந்து)

யாவு மழிந்தன. யாவும் போயின.
யாவுந் தேய்ந்தன. யாவு மாய்ந்தன. (கீழே வீழ்ந்து)

நகைக்கிருப் பிடமென நண்ணிய நம்பீ.
தகைச்சிறை யாக்கை தகாதென விடுத்தியோ?

என்னுடை யெண்ண மெல்லாந் தொலைந்தன;
ஐயவென் னசையெலா மவல மாயின,
வெய்ய பாலையே விளம்பு நானிலம்,
யாண்டுந் தீயே யாண்டும் பரலே
யாண்டுநீ ரில்லை; யாண்டுநிழ லில்லை.
எங்கணும் பறந்தலை; எங்கணுங் கழுகும்
பருந்தும் புறாவும் விருந்து கொள்வன;
ஆறலைத் திடலுஞ் சூறை கோடலும்
மல்கின வெங்கும்; ஒல்கிய துலகே (எழுந்து)

முன்னின் னினிமையாய் முடியு மம்மயத்
தன்னோ வவையெலா மழிதந் தனவே
உலகிற் றீமையே யோங்கல் வேண்டுமோ
ஈதோ விறைவ னிட்ட வாணை?
இறைவ னாட்சி யினினும் அந்தோ
குறைக ளெய்துதல் கூடுமோ?
இறைவன் செயலை யெவரறிந் தாரோ?

(சேரமானுடலைத் தொட்டுப் பார்த்துப் பற்றி யெடுத்தலும், அவன் மார்பில் கிடந்ததோர் ஒலைச் சுருள் வெளிப்பட, அதனையெடுத்து விரித்துப் படிக்கின்றார்)

குழவி யிறப்பினு மூன்றடி பிறப்பினு
மாளன் றென்று வாளிற் றப்பார்
தொடர்ப்படு ஞமலியி னிடர்ப்படுத் திரீஇய
கேளல் கேளிர் வேளாண் சிறுபத
மதுகை யின்றி வயிற்றுத்தீத் தணியத்
தாமிரந் துண்ணு மளவை
யீன்ம ரோவிவ் வுலகத் தானே (ஓலையைக் கைசோர விடுகின்றார்)

(களம் 6; பக். 106-109)

நாடக நூல்: சபாபதி (முதல் பாகம்)

ஆசிரியர்: ப. சம்பந்த முதலியார்

வெளியீட்டகம்: பி. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1956

நாடக வகை: சமூக நாடகம், நகைச்சுவையை அடிப்படையாக வைத்து ஏழு பாகங்களாக எழுதப்பட்டது.

காட்சிப் பின்னணி: சபாபதி முதலியார், தமிழாசிரியர் சின்னசாமி முதலியாரிடம் தமிழ்ப் பாடம் கற்றுக் கொள்ளும் பொழுது நடைபெறும் உரையாடல்.

சி: (படிக்கிறார்) ''சௌத் இண்டியன் ரெயில்வே மட்ராசிலிருந்து புறப்பட்டு குப் குப் குப் குப் — குப் குப்-குப்'' ...அப்பேன். இது என்னா அப்பேன்?...

ச மு: உங்களுக்கு சரியா படிக்கத் தெரியலே வாத்தியார் (படிக்கிறான்)

நான் படிக்கிறேன் பாருங்க.

''சௌத் இண்டியன் ரெயில்வே, மட்ராசிலிருந்து புறப்பட்டு, குப்''

சி : அப்பேன், என்னாப்பேன் இந்த குப் குப்?

ச.மு.: பொகை பேர்றது?

சி. : ஆ எவ்வளவு தூரம் போவுது?

ச.மு : செங்கல்பட்டு வரைக்கும்

சி. : என்னா. இந்த குப் குப் செங்கல்பட்டு வரைக்குமா போவுது?

ச.மு. : இல்லாப்போனா றெயில் நிண்ணுபூடாதா?

மா. : பார்த்தைங்களா வியாசம் எழுதின அழகெ?

சி. : (பக்கங்களைத் திருப்பிப் பார்த்து) அப்பேன். அந்த குப் குப் தவிர, வேறென்ன மானா எழுதி இருக்கரையா?

ச.மு. : எழுதியிருக்கிறேன் சாமி.

மா : எழுதியிருக்கரான். அத்தெயும் படிக்கச் சொல்லுங்க

சி. அதெ படியப்பேன் :

ச.மு.: (ஏழு பக்கங்களைத் தள்ளி) பிறகு-செங்கல்பட்டைக் கடந்து போகும்போது பாலாறு பிரிட்ஜ் வரும்போது அதன் பேரில் கட கட கட கட கட கட கட வென்றும் பட பட பட பட பட பட பட வென்றும், கட கட பட பட, பட பட கட கட, கட கட பட பட, பட பட கட, கட, கட கட பட பட, பட பட கட கட.

சி. : உம்-இந்த கட கட, பட பட எவ்வளவு?

ச.மு. : பிரிட்ஜ் தாண்டர வரைக்கும்.

சி. : இல்லெ எத்தினி பக்கம் எழுதியிருக்கரே இண்ணு கேட்டேன்.

மா. : (சபாபதி கையிலிருந்து வியாசத்தைப் பிடுங்கிக் கொண்டு) கட கட பட பட அஞ்சி பக்கம், குப் குப் ஏழு பக்கம் வியாசம் தீர்ந்து போச்சி.

(அதைக் கிழித்துத் தமிழ் வாத்தியார் தலைமீது போடுகிறார்)

இதுக்கு பரிட்செ ஒண்ணு, தமிழ் வாத்தியார் ஒண்ணு

(காட்சி 1; பக். 11—12)

பின்னிணைப்பு-17

நாடக நூல்: இராஜராஜசோழன்

ஆசிரியர்: அரு. இராமநாதன்

வெளியீட்டகம்: பிரேமா பிரசுரம், சென்னை-24.

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1955 (மு.ப.)

நாடக வகை: வரலாற்று நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: வேங்கி நாட்டு மன்னன் விமலாதித்தனும்' சோழப் பெருமன்னன் இராஜராஜனும் சந்தித்த வேளையில் நடைபெறும் உரையாடல். கதை நடந்த காலம் கி.பி. 999ஆம் ஆண்டாக இருந்தாலும் இக் கால அரசியல் சிக்கல்கள் கலந்து வர உரையாடல் அமைந்துள்ளது.

இராஜ: விமலாதித்தா. பல ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு ஏற்படும் சந்திப்பு, இல்லையா? வேங்கி நாட்டில் உன் ஆட்சி வெகு நன்றாக இருக்கிறது என அடிக்கடி கேள்விப் படுகிறேன்.

விமலாதித்தன்: அதற்குக் காரணம், மகாசபையின் மூலம் எங்கள் நாட்டில் மக்களின் ஆட்சி நடக்கிறது. என்னை முடியரசன் என்பதைவிடக் குடியரசன் என்று சொல்வது இன்னும் பொருத்தமாயிருக்கும்.

இராஜ: எனக்குக்கூட ஜனநாதன் என்னும் ஒரு பட்டம் உண்டு. வெளிப்பார்வைக்குத் தான் சோழப் பேரரசே தவிர, ஒவ்வொரு ஊரிலும் குடியாட்சி முறையும் தேர்தல் முறையும் உண்டு. மக்களால் மக்களிடையே தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஊர்ச்சபையினரால்

ஆளப்பட்டு, ஒவ்வொரு கிராமமும் சுயதேவைப் பூர்த்தியுள்ளதாய், சுய நிர்ணய உரிமை உடையதாய் விளங்குகின்றன. விமலாதித்தா, நான் மத்திய அரசின் அதிகாரங்களைக் குன்றத்துக் கிராம ஆட்சிகள் அதிகாரங்களைப் பெருக்கியிருக்கிறேன்.

விமலா: பொதுமக்களுக்கு அரசியல் அறிவும் ஆட்சித்திறனும் பெருகினால், நாட்டுப்பற்று மிகுந்தவர்களாய், அந்நியப்படையெடுப்புகளிலிருந்து நாட்டைப் பாதுகாப்பார்கள் என்ற எண்ணம், இல்லையா? வெளிநாட்டவர்களின் முன் வடநாட்டில் ஒவ்வொரு பேரரசாய் முறிந்து விழுந்து கொண்டிருப்பதைக் கண்ட பயமே உங்களுக்குக் குடியாட்சி முறை மீதுள்ள நம்பிக்கை, சக்கரவர்த்திகளே. தாங்கள் மத்திய அரசின் அதிகாரங்களைப் பெருக்கினால்தான் தனிமனிதன் ஒவ்வொருவனுக்கும் உரிமையும் சுதந்திரப் பற்றும் பெருகும். அதுவே விசாலமான ஒரு நாட்டிற்கு உண்மையான பாதுகாப்பு.

இராஜ: (சிரிப்புடன்) விமலாதித்தா. உன் நாட்டில் என்னென்ன புதுப்புது வரிகள் போட்டிருக்கிறாய்?

விமலா: (சிரிப்புடன்) தாசிகள் முகம் பார்க்கும் கண்ணாடிகளுக்கும், தனவந்தர்கள் தாங்கிச் செல்லும் குடைகளுக்கும் வரி விதித்திருக்கிறேன். வெய்யில் படாமல் உல்லாசமாக வாழ்பவர்களையே அந்த வரிகள் பாதிக்கும் என்பதினால்.

இராஜ: (சிரிப்புடன்) எங்கள் நாட்டில் தாசிலோலவர்களையும் கள்ளுக் குடியர்களையும் தேர்தலுக்குத் தகுதியல்லர் என்று தள்ளி விடுகிறோம். விமலாதித்தா, நான் விளையாத நிலங்களுக்கு வரிகளை நீக்கிவிட்டு திருமண வரியையும் ஆள் வரியையும் அதிகரித்திருக்கிறேன்.

விமலா: அவை இரண்டு வரிகளும் ஜனப் பெருக்கப் பளுவைக் கட்டுப் படுத்தும் என்பதனாலா? ஒரு நாட்டிற்கு உண்மையான க்ஷீணம் அதன் அளவு மீறிய விஸ் தீரணமும் அளவு மீறிய ஜனப்பெருக்கமுமே ஆகும்.

இராஜ: (சிரிப்புடன்) விமலாதித்தா. நீ வெளியிடும் வராகன் நாணயங்களுக்கு எங்கள் சோழ நாட்டு வணிகர் களிடையே அதிக மதிப்பு ஏற்படுவதாக அறிகிறேன். எங்கள் காசுகளுக்குப் பொருளாதார மந்தம் ஏற் படாமல் தடுக்க உன் வராக நாணயங்களுக்கு எங்கள் நாட்டில் தடைவிதிக்க நேரிடும்.

விமலா: (அதே மாதிரி சிரிப்புடன்) தடையா? வேங்கி நாட்டு வராகன் நாணயங்களுக்குத் தடையா? அப்படி யானால் உங்கள் சேரத்துத் தந்தமும், தென்பாண்டி நாட்டு முத்தும் எங்கள் வேங்கிச் சந்தையிலே விலை போக முடியுமா? அதற்கும் விமலாதித்தன் தடை விதிக்க நேரிடும்.

நாடக நூல்: பாரதிதாசன் நாடகங்கள்

ஆசிரியர்: பாரதிதாசன்

வெளியீட்டகம்: பாரி நிலையம், சென்னை-1

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1959 (மு.ப)

நாடகம்: சத்திமுத்தப் புலவர்

நாடக வகை: வரலாற்று நாடகம், ஓரங்க நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: சத்திமுத்தச் சிற்றூரில் புலவர் சத்தி முத்தனாரும் அவர் மனைவியும் தம் வறுமை நிலையை

வளமான தமிழ் உரையாடல் மூலம் வெளிப்படுத்தும் காட்சி.

மனைவி: எதைக்கொண்டு அரிசி வாங்குகின்றது?
அடுப்பில் பூனை தூங்குகின்றது.
பெரிய பையன் கண்ணில் நீர் தேங்குகின்றது.
கைப்பிள்ளை பாலுக்கு ஏங்குகின்றது.
எப்படிச் சாவைத் தாங்குகின்றது?
இப்படியா உங்கள் தமிழ் ஓங்குகின்றது?

புலவர்: என் தந்தை தாய் தேடி வைத்த
பொருள் கோடி
பசியால் வாடி
என்னை நாடி
என்மேல் பாடிப் புகழ்ந்த
புலவர்க்கு அள்ளிக் கொடுத்தேன் ஓடி ஓடி
இன்று பசிக்குப் பருக உண்டா
ஒரு துளி புளித்த காடி?
நினைத்தால் தளர்கின்றது என் நாடி.

மனைவி: நீங்கள் ஏன் அரசரிடம் போகக்கூடாது?
நம் வறுமை ஏன் ஏகக் கூடாது?
ஏன் சொல்லுகிறேன் எனில்
என் மக்கள் உள்ளம் நோகக் கூடாது
அதனால் நான் சாகக் கூடாது.

புலவர்: பசியான துன்பக் கடல்
அதில் துடிக்கும் உன் உடல்
கொதிக்கும் மக்கள் குடல்
எப்படி முடியும் இந்த நிலையில்
உங்களை விட்டு வெளியில் புறப்படல்?

மனைவி: வேறென்ன வழி?
சரியல்லவா என் பழி.
செல்லா விடில் வருமே பழி

புலவர்: அண்டை வீட்டில் அரைப்படி
அரிசி கைமாற்று
வாங்கிப் பசியாற்று
நாளைக்குக் கொடுத்து விடுவோம்
நம்மிடம் ஏது ஏமாற்று?

மனைவி: வாங்கியாயிற்று நேற்று.

புலவர்: பக்கத்து வீட்டுக்காரி தர ஒப்புவாள்
சென்று கேள்
கூசலாகாது உன் தோள்
பசியோடு கடுக்கும் தேள்

மனைவி: கேட்டாயிற்றே முந்தா நாள்

புலவர்: மக்களைக் கட்டிப் பிடித்து
அருகில் படுத்து
போகும் உயிரைப் போகாது தடுத்துக்
கொண்டிரு, கொடுத்துப்
போக ஒன்றுமில்லை,
உங்களை வெறுங்கை யோடு விடுத்துப்
போகின்றேன்.

(களம் 3: பக். 133-135)

நாடக நூல்: தெம்மாங்குத் தெய்வானை

ஆசிரியர்: பூவை. எஸ். ஆறுமுகம்

வெளியீட்டகம்: வானதி பதிப்பகம், சென்னை-17

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1969

நாடக வகை: சமூக நாடகம், வட்டார வழக்கில் எழுதப் பட்ட மேடை நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: பூவத்தக்குடி என்ற சிற்றூரில் வாழும் வேலன், வேலாயி என்ற தம்பதிகளின் உரையாடல்.

வேலன்: வேலாயிப் பொண்ணே. (சட்டை நுனியை நுகர்ந்த படி) வாசனை தெரியுதா ஒனக்கு?

வேலாயி: தெரியுதே. பெரமாதமாயிருக்கே

வேலன் : என்ன கற்பூர வாசனையா?

வேலாயி: (சிணுங்கியபடி) என்னைப் பார்த்தா ஒங்கண்ணுக்கு

வேலன் : எல்லோரும் சொல்லிப் சொல்லிப் புளிச்சுப் போன பழைய மொழியை இந்த வேலன் சொல்லவே மாட்டேன். அதனாலே நீ என்னமோ ஏதோன்னு நெனைச்சு உங்கண்ணைக் கசக்கி என்னோட மனசை யும் கசக்கிப்பிடாதே... ... கற்பூர வாசனையைப் புரிஞ்சுக்கிட தெய்வத்தாலே தானே ஏலும் வேலாயி?

வேலாயி: (சிரித்து) ஆமா. ஆமா. இங்கே என்னைப்பாருங் களேன். (முகப்பவுடர் டப்பாவைத் திறந்து பூசிக் கொள்கிறாள்) எப்படி?......

வேலன்: (எதிரில் நிற்கும் அவளைப் பார்த்து விட்டுப் பிறகு டப்பாவைப் பார்க்கிறான்...எங்கே அது?

வேலாயி: எது?

வேலன் : உன் மூஞ்சியிலேயிருந்த கறுப்பு நிறம்?

வேலாயி: பூ சயத்தைப் பாத்து இளிச்சுதாம் பித்தளை

வேலன் : ஓஹோ. இப்படியும் ஒரு பழமொழி இருக்குதோ? நினைப்பிருந்தா இந்த வம்புப் பேச்சிலே மாட்டி கிட்டிருக்க மாட்டேன். சரி இந்த மாவு ஏது?

வேலாயி: உங்களுக்கு வாசனை கொடுக்க ஒரு சேக்காளி மாணிக்கம் இருக்கிறாப்லே, எனக்கு மாவு கொடுக்க ஒரு தெய்வானை இருக்கமாட்டாளா?

வேலன் : வேலாயி. ஒரு அதிசயம் கண்டியா? காளி ஆத்தா கோயிலுக்குக் காப்புக் கட்டப் போற நேரம் பார்த்து, நம்ப ஊரு கங்காணி முத்தையாத் தேவரும் அவரோடு மகன் கந்தசாமியும் வரப்போறாங்களாமே...

வேலாயி: மேலவளைவு கிணத்தடியிலே சேதி விளுந்துச்சு மச்சான்...ஆமா, கங்காணி மகன் கந்தசாமிக்கு அக் கரைச்சீமையிலேயே கண்ணாலம் ஆயிருக்குமோ?...... போன கணக்குப் போயித்தான் அஞ்சாறு வருச மாச்சே?......

வேலன் : அதெல்லாம் மாடிவீட்டு விசயம். நம்பளாலே எட்டிப்பாத்துக் கணக்கிட முடியுமா?...நம்ம தெய் வானைக்குக்கூட முறைகொண்டவன் இல்லே கந்தசாமி?

வேலாயி: ஆமா, மெய்தான். அவங்க பணம் பணத்தோடே தானே மச்சான் பேச ஒப்பும்? மாசிமலைத் தேவர் எங்கே? ஆனா ஒண்ணுங்க. எங்க தெய்வானைக்கு உங்க கூட்டாளி மாணிக்கந்தான் பெரிய கோடீஸ்வரர்; தெய்வம்னு நினைப்பு.

வேலன்: மனங்கொண்டதுதானே மாளிகை. போதுமிங்கிற பொன்னா மனசைப் பக்குவப் படுத்தி வச்சிருக் கிறதிலே நம்ப மாதிரி ஏளை பாளைங்களுக்கு ஈடு யாருமே இருக்க மாட்டங்க.

வேலாயி: ஆமா, ஆமா.

வேலன் : உஸ்... இந்தா கிள்ளாம இருக்க மாட்டியாங்காட்டி.

வேலாயி: என்ன மச்சான், யாராம் ஒங்களைக் கிள்ளுறது? அம்மாங் கிளளுக்கீரையாப் போயிட்டீகளாமா?

வேலன் : அதெல்லாம் ஒண்ணுமில்லே. பசிதான் வவுத்தைக் கிள்ளுது.

வேலாயி: ப்பூ. இம்புட்டுத்தானா, சரி சரி வாங்க......

(காட்சி 13 பக். 35—37)

நாடக நூல்: கவிச்சக்கரவர்த்தி

ஆசிரியர்: கு. அழகிரிசாமி

வெளியீட்டகம்: தமிழ்ப் புத்தகாயம், சென்னை-5

நாடக வகை: வரலாற்று நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி; கம்பர் இராமாயணப் பாடல்களை எழுதிக் கொண்டிருக்கிறார். அருகில் சடையப்ப வள்ளலும், மாணவர்களும் அமர்ந்திருக்கிறார்கள். எழுதிக் கொண்டிருக்கும் பாடல்களில் சடையப்ப வள்ளலின் புகழையும் இணைத்துப் பாடுகிறார். அவ்வேளையில் நடைபெறும் உரையாடல்.

சடைய: கவியரசே, இது எனக்குத் தகுமா? இந்தப் புகழ்?... வேண்டாம். ராமபிரானின் திவ்ய காதையில் என்னை இவ்வாறு புகழ்வதா? நான் நான் வேண்டாம். நான் சாதாரண மனிதன்.

கம்பர்: சாதாரண மனிதன். வள்ளலே, தாங்கள் சொல்வது முற்றிலும் உண்மை. தாங்கள் மனிதர். மனிதனைக் கண்டவன்தான் தெய்வத்தைக் காணமுடியும். தெய்வ நிலையைத் தொட்ட மனிதன் தெய்வத்தையும் வென்றவன். தெய்வ கணங்களையெல்லாம் மானுடம் வென்றதாகக் கிஷ்கிந்தா காண்டத்தில் என் அனுமான் பேசப்போனது இப்போதே என் செவியில் ஒலிக்கிறது.

சடைய: இதையெல்லாம் என்னால் ஏற்க முடியவில்லை; தாங்கள் கூறுவதைத் தவறு என்று மறுக்கும் சக்தியும் தகுதியும் என்னிடம் இல்லை. ஆனால் வேறொரு மகாபுருஷனைப் பற்றித் தாங்கள் இவ்வாறு சொல்லியிருந்தால் என் மனம் ஒப்பியிருக்கும். இந்த ஏழை சடையனைப் பற்றிச் சொல்லும்போது என்னால் ஏற்க முடியவில்லை.

கம்பர்: வள்ளலே, வால்மீகியின் ராமனைப் பார்த்து இந்தக் கம்பன் தன் ராமனைக் கற்பனை செய்யவில்லை. கம்பன் சடையனைக் கண்டான்; ராமனையும் கண்டான் பாடுகிறான். இதைத் தவறு என்று தங்களால் மட்டுமல்ல, கம்பனாலும் மறுக்க முடியாது ராமனும் மறுக்க மாட்டான்.

சடைய: (தலைமீது கை குவித்து) ராமா... ராமா. உன் திருப்பாதங்களில் மட்டுமே எனக்கு இடம் கொடு. அதுவே என் தவப்பயனாக இருக்கட்டும். உன் திவ்ய சரிதையிலும் இடம் தருமாறு கம்பருக்கு ஏன் பணித்தாய், ராமா?

கம்பர்: (சேதிபனைப் பார்த்து) சேதிபா, காண்டம் தவறாமல் உன் தந்தையின் புகழ்பாடும் வரத்தை ராமன் எனக்கு வலியக் கொடுத்திருக்கிறான். இல்லையென்றால் என்னால் பாட முடியுமா? ராமனுடைய பாணத்தைக்

கூடத் தடுத்துவிடலாம், சேதிபா; ராமனுடைய வரத்தைத் தடுக்கவே முடியாது. எதற்காக உன் தந்தை வீண் முயற்சி செய்கிறார்? (சீடனைப் பார்த்து ஆசையோடு) கடைசி அடியைப் பாடு. வள்ளலின் புகழைப் பிறர் பாட நானும் கேட்கிறேன்.

சீடன்: பண்ணை வெண்ணெய்ச் சடையன்தன்
புகழ்போல் எங்கும் பரந்துளவால்

(மகேஸ்வரியின் கண்களில் ஆனந்தக் கண்ணீர் பெருகு கிறது. திடீரென்று எழுந்து சென்று ராமர் சிலைக்கு முன் விழுந்து வணங்குகிறாள்)

(காட்சி 17, பக்கம் 124)

நாடக நூல்: தெள்ளாற்று நந்தி

ஆசிரியர்: அ.ச. ஞானசம்பந்தம்

வெளியீட்டகம்: பாரி நிலையம், சென்னை-1

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1964, இ.ப.

நாடகம்: கயிலாசநாதர் கோயில்

நாடக வகை: வானொலி நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: பல்லவ அரசன் இராசசிம்மன் கட்டிய கயிலாச நாதர் கோயில் பற்றிய வரலாற்று நாடகம். வானொலி அமைப்பிற்கேற்ப உரையாடல் அமைந்துள்ளது.

குரல் 1: கல்வியிற் கரையிலாத காஞ்சி

குரல் 2: மாறிலாது இருந்திடு வயங்கொள் காஞ்சி

குரல் 3: அகன் அமர் காஞ்சி

குரல் 4: கற்றவர் மலி காஞ்சி

குரல் 1: கடிகைகள் சூழ் திருக்காஞ்சி

குரல் 2: விழவு அறாக் காஞ்சி

குரல் 3: நேரிழை அறம்புரிந்திடு காஞ்சி

குரல் 4: பீடுதங்கிய பெருங்குடி மனையறம் பிறங்கும் காஞ்சி

குரல் 1: தீய என்பன வனவிலும் நினைவிலாச் சிந்தைத் தூய மாந்தர்வாழ் திருக்காஞ்சி

குரல் 2: அம்மை காம கோட்டத்து முப்பதோடு இரண்டு அறம் புரக்கும் காஞ்சி

அறிவிப்பாளர்: தேரொலிக்க, மா ஒலிக்கத் திசை ஒலிக்கும் புகழ் படைத்த காஞ்சி மாநகரம் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாகவே பெரும் புகழ் படைத்தது. ''நகரேஷு காஞ்சி'' என்று பிறமொழியிலும் சிறப்புறப் பாராட்டப்பட்டது. பல்லவர் காலந் தொடங்கி அதன் சிறப்பு மேலும் வளர்ந்தது. நாளந்தாப் பல்கலைக் கழகம் போன்ற பெரியதொரு கடிகையைத் தன்பால் பெற்று விளங்கியது.

சைவம், வைணவம், ஜைனம், பௌத்தம், ஆசீவகம் ஆகிய எல்லாச் சமயங்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று நெருங்கி வளரத் தன்பால் இடந் தந்து பொலிந்தது காஞ்சி மாநகரம்.

இத்தகைய காஞ்சியில் கி.பி. 680 முதல் 720 வரை இராஜசிம்மன் என்ற பல்லவன் செங்கோல் செலுத்து

கிறான். அவனுடைய கொலுமண்டபத்தில் சிறந்த சிற்பிகளும் அமைச்சர்களும், கடிகையில் கல்வி கற்பிக்கும் பேராசிரியர் சிலரும் அமர்ந்துள்ளனர்.

(கொலு மண்டபம்—பெரிய இரைச்சல், வாத்திய முழக்கம்—திடீரென்று இரைச்சல் குறைதல்)

கு. *1:* அத்யந்த காமன் வாழ்க

கு. *2:* அபராஜிதன் வெல்க

கு *3:* அமித்திரமல்லன் வெல்க

கு. *4:* காஞ்சி மகாமணி வாழ்க

கு. *1:* ரணவீரன் வெல்க

கு. *2:* ரணதீரன் வெல்க

கு. *3:* ரணசண்டன் வெல்க

கு. *4:* ரணவிக்ரமன் வாழ்க

கு. *1:* அகண்டராசனன் வாழ்க

கு. *2:* லோக சிகாமணி வாழ்க

கு. *3:* அவனிபஜானன் வாழ்க

கு. *4:* சிவ சூடாமணி வாழ்க

இராஜசிம்: அமைச்சர்களே......சிற்பிகளே......அனைவர்க்கும் என்னுடைய வணக்கம். பல்லவப் பேரரசில் நீங்கள்

அனைவரும் எவ்விதக் குறையுமின்றி இருப்பீர்கள் என் நினைக்கிறேன்.

கடிகை ஆசிரியர்: அபராஜித. உனக்கு வெற்றி உண்டா கட்டும்...உனது முன்னோனான ஸ்கந்த சிஷ்யன் இக் காஞ்சிபுரத்தை வெல்லும்பொழுது இங்கே நிலை பெற்றிருந்த கடிகையையும் சத்யஸேனன் என்பவனிட மிருந்து வென்றான்.

(காட்சி-கயிலாசநாத்ர் கோயில் நாடகம் பக். 83—86)

நாடக நூல்: மூன்று நாடகங்கள்

நாடகப் பெயர்: திலகவதியார்

ஆசிரியர்: டாக்டர் மு. வரதராசன்

வெளியீட்டகம்: பாரதி நிலையம், சென்னை

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1968 மு.ப.

நாடக வகை: வரலாற்று நாடகம்

நாடகப் பின்னணி: மருணீக்கியார் (திருநாவுக்கரசர்) நோயால் வருந்திப் பாடலிபுத்திலிருந்து திருவதிகையில் மடத்தில் உள்ள திலகவதியார் திருவடிகளில் விழுந்து வணங்குகிறார். அவ்வேளையில் நடைபெறும் உரை யாடல்.

மரு: அக்கா. நீதான் என்னை அன்றுமுதல் அன்போடு காப்பாற்றினாய். இன்றும் காப்பாற்றிட வேண்டும். இந்தச் சூலை நோயை (வருந்தி மூச்சுவிடல்) அய்யோ என்னால் பொறுக்க முடியவில்லையே. நெறி தவறிப்

பல ஆண்டுகள் கழித்துவிட்டேன். அக்கா. நீதான் என்னை நல்வழிப்படுத்திக் காப்பாற்ற வேண்டும்.

தில: தம்பி. இது இறைவனுடைய திருவருள் என்றே நம்பு. பதவி பட்டம் படிப்பு இவை எல்லாவற்றையும் மதிக்காதே. அன்பு தொண்டு இவைகளை மட்டும் போற்றி வாழக் கற்றுக்கொள். (திருநீறு எடுத் தளித்து) இதோ ஈசன் அருள் என்று அணிந்துகொள்.

மரு: (அதைப் பெற்றுக் கொண்டு) நல்வாழ்வு பெற்றேன். (அணிகிறார்) பதவிக்கும் பெருமைக்கும் ஆசைப்பட்டு நெறி அறியாமல் மயங்கினேன். அக்கா. மயக்கம் தீர்ந்தேன், தீர்ந்தேன்.

திலः (பெருக்கி மெழுகுவதற்கு வேண்டிய தோண்டி முதலிய வற்றை எடுத்துக்கொண்டு) விடியற்காலம் ஆயிற்று. கோயிலுக்குப் போவோம் வா. தொண்டு செய்வோம் வா. தொண்டுதான் மனத்தைத் தூய்மை செய்யும், தொண்டுதான் மனத்தைக் கோயில் ஆக்கும், தொண்டு தான் தெய்வ நெறி, வா, போவோம்.

(தமக்கையின் பின்னே நம்பியார் போகிறார்)

மரு: (தமக்கையாரின் கையில் உள்ளவற்றைப் பார்த்து) அக்கா நானும் இனி ஒன்று செய்யப் போகிறேன். இனி இந்தக் கை ஏடுகளைப் புரட்டாது; கல்லையும் புல்லையும் புரட்டும். தலைமைச் சின்னங்களைத் தாங்கிய கை, இனிமேல் உழவாரத்தைத் தாங்கும். கோயில் வழியில் உள்ள புல்லைச் செதுக்குவேன், கல்லையும் முள்ளையும் அகற்றுவேன். என் வாழ்க்கை உய்வதற்கு உரிய வழியைக் கண்டுகொண்டேன். உன்னைப் பின்பற்றுவேன். நீ எனக்கு முன் பிறந்த தமக்கை மட்டும் அல்ல, என்னை உய்விக்கும் குருவும் நீயே.

(கோயிலை அடைந்து இறைவன் முன் நின்றதும் மருணீக்கியார் பாடுகிறார்)

மரு: கூற்றா யினவாறு விலக்ககலீர்
 கொடுமை பலசெய்தன நான்அறியேன்
 ஏற்றாய் அடிக்கே இரவும்பகலும்
 பிரியாது வணங்குவன் எப்பொழுதும்
 தோற்றா தென்வயிற்றி னகம்படியே
 குடரோடு தொடக்கி முடக்கியிட
 ஆற்றேன் அடியேன் அதிகைக் கெடில
 வீரட் டானத் துறையம்மானே

தில: (பாட்டு இறுதி அடி ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும் போதே) வீரட்டானத்து அப்பா, எல்லாம் வல்ல பரமே, காத்தருளினாய். தம்பியைக் காப்பாற்றினாய். உன் கருணை வாழ்க. என் வாழ்க்கையின் குறிக் கோள் நிறைவேறியது.

(காட்சி 7; பக். 79-80)

நாடக நூல்: ராமாயண நாடகம்

ஆசிரியர்: திருவாரூர் தங்கராசு கே.

வெளியீட்டகம்: புகழ் நிலையம், சென்னை-28.

வெளிவந்த ஆண்டும், பதிப்பும்: 1954 (மு.ப.)

நாடக வகை: இதிகாச நாடகம், இனப் போரின் காரணமாக எழுதப்பட்ட வகை நாடகம்.

காட்சிப் பின்னணி: இலங்கையில் அசோக வனத்தில் சிறை வைக்கப்பட்ட சீதையை அனுமன் காண்கிறான். அவ் வேளையில் சீதைக்கும் அனுமனுக்கும் நடைபெறும் உரையாடல்

சீதை: யாரையா நீர்? அந்தப் புரத்திலே அன்னியர்.

அனு: நான் அனுமான்.

சீதை: அப்படியென்றால்

அனு: ஸ்ரீராமமூர்த்தியின் தூதுவன்.

சீதை: உளறாதே. உண்மையைச் சொல், யார் நீ?

அனு: அய்யோ, சத்தியமாக நான் ராமதூதன்தான்; தங்களைப் பார்த்து வரும்படி பிரபுதான் அனுப்பினார். இதோ அவர் கொடுத்த கணையாழி (கொடுக்கிறான்)

சீதை: (அதை வாங்கிக் கொண்டு) அய்யோ பாவம். பத்து மாதங்களுக்குப் பிறகு என்மீது எவ்வளவு பரிவு அவருக்கு.

அனு: அவர் சீதா சீதா சீதா சீதா என்று சாகிறார். உங்களை நினைத்து நினைத்து நீங்கள் தந்த சுகத்தை எண்ணி எண்ணி உருகுகிறார்.

சீதை: ஏன். நான் செத்தால் அவருக்கு என்னவாம்? அயோத்தியின் அந்தப்புரத்திலே எத்தனையோ அழகிகள் உண்டே அவருக்கு.

அனு: என்ன இருந்தாலும் உங்கள்மேல் பைத்தியம் அம்மா அவருக்கு.

சீதை: அதனால்தான் படை திரட்டுகிறாரோ?

அனு: ஆமா. ஸ்ரீராமப் பிரபு மகாவீரர்

சீதை: உளறாதே. எனக்கு தெரியாதா என்ன.

அனு: கிட்கிந்தை வேந்தன் வாலியைக் கொன்று அவன் தம்பிக்குப் பட்டம் கட்டியுள்ளார். பெரிய படை திரட்டி வருகிறார் தங்களை மீட்க.

சீதை: இராவணன் மாவீரன்-மறத்தமிழன்-அவனை வெல்ல இந்த உலகில் எவராலும் முடியாது.

அனு: ராமப்பிரபு கடவுள் அவதாரம். அவரால் ஆகாதது கிடையாது அம்மா.

சீதை: அவ்வளவும் கதை.

அனு: அய்யோ தாயே, தாங்களே இப்படி யெல்லாம் பேசலாமா?

சீதை: நீ உண்மையாகவே எனக்கு உதவி செய்வதாக இருந்தால், படைதிரட்ட வேண்டாமென்று ராமனிடம் போய்ச் சொல். மானமே பெரிதென மதிக்கும் மாவீரன்-தென்னிலங்கைப் பெருவேந்தன்-குன்றெடுத்த தோளன்-அவன் தங்கைக்கு அவர்இழைத்த அநீதிக்காக வந்து மன்னிப்பு கேட்கச் சொல். இராவணனது அன்பைப் பெற்று என்னை மீட்டுப் போகச் சொல், போ...

அனு: தாயே, தங்களைச் சந்தித்ததற்கு அடையாளமாக

சீதை: இந்தா. இந்த சூடாமணியைக் கொடு-சூதான வேலை வேண்டாமென்று சொல்; நான் சுகமே இருப்பதாகக் கூறு.

(காட்சி 14 பக். 85-87)

நாடக நூல்: ஸம்பவாமி யுகே யுகே

ஆசிரியர்: ''சோ''

வெளியீட்டகம்: மங்கள நூலகம், சென்னை-34

வெளியிட்ட-ஆண்டும் பதிப்பும்: 1965

நாடக வகை: மேடை நாடகம். சென்னையில் நடைபெறும் நாடகங்களின் வசனங்களுக்குச் சான்றான நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: ஒரு கல்லூரி முதல்வரிடம் ராஜரத்தினம் என்ற வணிகரும் அவர் செயலர் பீதாம்பரமும் கல்லூரிப் படிப்புத் தொடர்பாக உரையாடும் காட்சி.

பிரி: நீங்க சொல்றதெல்லாம் வாஸ்தவந்தான், ஸார் But என் Position லேயிருந்து பாருங்க. எனக்குப் பதிலா நீங்க இந்த காலேஜ் Principal ஆ இருந்திருந்தா என்ன ஸார் செய்திருப்பீங்க?

ராஜ: ஸார்... அப்ளிகேஷன் டைம்லே போட்டிருக்கான். First class வாங்கியிருக்கான். எல்லா subject...லேயும் நல்ல மார்க். நீங்க எப்படியாவது B A. (Hons) லே ஏதாவது ஒரு குரூப்லே இடம் குடுக்கணும் ஸார்.

பிரி: **I have told you that it is not possible. in B.A. (Hons)** இலே எந்த குரூப்பிலேயும் ஒரு seat கூட காலியில்லை. **I am sorry ..... (Telephone rings)**

Yes. Yes...... Principal Parameswaran speaking!...... யாரு Minister secretary...... யா? Oh! Good morning, Sir! B.A லே ஸீட் வேணுமா...... யாருக்கு? Oh! Minister's sister-in-in-law's cousin brother......... க்கா? Oh Yes...... in any group...... application

போட்டா என்ன பரவாயில்லை. B.A தானே? நான் பார்த்துக்கறேன். Minister...... ஐ விசாரிச்சதா சொல்லுங்கோ. Thank you! என்ன ஸார் செய்யறது? Minister's secretary phone...... பண்றார். என்ன ஸார் செய்றது

ராஜ: எந்த மினிஸ்டர் ஸார்?

பிரி: யாருக்குத் தெரியும்? Minister's secretary phone...... பண்றேன்னு சொல்றச்சே எந்த மினிஸ்டர் என்னன்னா விசாரிக்க முடியும்? Application வரச்சே தானே தெரிஞ்சுக்கறது...... அப்ப நீங்க வர்றீங்களா...... Others are waiting... admission time-Q...... எவ்வளவு நீளமா நிக்கறது பாத்தீங்க இல்லை?

பீதா: (ராஜரத்தினத்திடம்) One minute Sir...... நான் சொன்ன வழியை try பண்றேன், ஸார். வேற வழி இல்லை.

ராஜ: Allright, நான் வெளியிலே நிக்கறேன்...... நீ பேசு...... (To Principal) நான் வர்றேன், ஸார்...... (Goes out).

பிரி: Is there anything you want to say?

பீதா: Yes Sir..... எங்க boss க்கு idea...... இருந்தது. In fact அவர் அதையும் உங்ககிட்ட சொல்லிவிட்டு போகணும்னுதான் வந்தார். நீங்க அவர் son க்கு admission இல்லைன்னு சொன்ன உடனே upset ஆயிபோயிட்டாரு.

பிரி: என்ன அது விஷயம்?

பீதா: ஒண்ணுமில்லே. ஏதோ உங்க college... க்கு donation கொடுக்கணும்னு சொல்லிக்கிட்டிருந்தாரு. Donation ஏதோ... பாவம் திடீர்னு எழுந்து போயிட்டாரு. (Abruptly) நான் வர்றேன், ஸார்.

பிரி: Mr What is your name?

பீதா: பீதாம்பரம். அவர் secretary நான்... நான் வர்றேங்க.

பிரி: Wait a minute...... என்னமோ donation என்னமோ சொன்னியே

பிரி: அதான் இல்லேன்னு ஆயிடுச்சே.

பிரி: No, No, Call your boss in. அவரை உள்ளே வரச் சொல்லுங்க......

பீதா: பையன் மார்க்கை தான் சரியாப் பார்க்கலை. மார்க் லிஸ்ட் காட்டுங்க. (Shows mark list)

பிரி: Good, very good! I'll admit him. Call Mr. Rajarathnam.

(காட்சி 7, பக். 31-32)

நாடக நூல்: சிறுவர் நாடக விருந்து

ஆசிரியர்: தணிகை உலகநாதன்

வெளியீட்டகம்: மாணவர் மன்றம், சென்னை-1

வெளிவந்த ஆண்டும் பதிப்பும்: 1959

நாடகம்: கூடிப்பிரியேல்

நாடக வகை: குழந்தைகள் நாடகம்

காட்சிப் பின்னணி: பள்ளிக்கூடத்தில் ஆசிரியையும், மாணவிகள் விமலா, சீதா முதலிய மாணவிகளும் உரையாடுதல்

வாத்தியாரம்மாள்: குழந்தைகளே. இப்போது நான் சொன்ன ''சிங்கமும் எருதுகளும்'' என்ற கதையை நீங்கள் எப்போதும் மறக்கக்கூடாது. எருதுகள் ஒற்றுமையாக இருந்தபோது சிங்கம் அவற்றின் அருகிலேகூடப் போக முடியவில்லை. அவை தனித் தனியாகப் பிரிந்தபோது சிங்கம் அவற்றைச் சுலபமாகக் கொன்று விட்டது, பார்த்தீர்களா? சீதா. இதிலிருந்து உனக்கென்ன தெரிகிறது?

சீதா: ''ஒற்றுமையே பலம்'' என்று தெரிகிறது அம்மா.

வாத்தியாரம்மாள்: ஆமாம் சீதா. கூடி வாழ்வது தான் நன்மை அளிக்கும். பிரிந்தவர்கள் எருதுகளைப் போலத்தான் துன்பப்படுவார்கள்.

விமலா: அம்மா. நாங்கள் எல்லோரும் எப்போதும் ஒற்றுமையாகவே இருப்போம். பிரியவே மாட்டோம்.

வாத்தியாரம்மாள்: நல்லது, விமலா. அப்படித்தான் இருக்க வேண்டும்.

(பள்ளிக்கூட மணி அடிக்கிறது)

வாத்தியாரம்மாள்: சரி, சரி, மணி அடித்துவிட்டது. எல்லோரும் வீட்டுக்குப்போய் வாருங்கள்.

எல்லோரும்: வணக்கம் அம்மா. (குழந்தைகள் வீட்டுக்குப் போகிறார்கள்)

(காட்சி 1, பக். 53)

பின்னிணைப்பு — 17

இசைநாடகம்

தஞ்சை சரசுவதி மஹால் அண்மையில் மூன்று நாடகங்களை ஏட்டுப் பிரதிகளின் வடிவங்களில் இருந்தவைகளில் அச்சு வடிவில் வெளியிட்டது. அவை அருணாசலக் கவியால் எழுதப்பட்ட ''மதன சுந்தரப் பிரசாத சந்தான விலாசம்'', நாராயண கவி என்பவரால் இயற்றப்பட்ட ''பாண்டிய கேளீ விலாச நாடகம்'', இயற்றியவர் இன்னார் என்று அறிய முடியாத ஆசிரியர் ஒருவரால் இயற்றப்பட்ட ''புரூரவ நாடகம்'' என்பன.

மதன சுந்தரப் பிரசாத சந்தான விலாசத்தில் சோழ ராஜேந்திரன் வருகையும், அவன் கழற்சிக்காய் ஆடும் பாங்கும் இசைப்பாட்டாகப் பாடப்படுகிறது.

சிந்து

(ராகம்: தோடி—தாளம்: ஆதி)

பல்லவி

சோழரா ஜேந்திரன்வந் தானே
—தேவேந்திரனென்னச்
சோழரா ஜேந்திரன்வந் தானே

அநுபல்லவி

ஏழுலோ கமுங்கொண் டாட
இன்பமங் களம்பாட
வாழிஎந் நாளுங் கூட
வளமைசம் பிரமம்நாடச் (சோழ)

சரணம்

பாண்டிய ராஜன்
மயிலும்—சேரன் பெற்ற
பட்சமாம் இன்பக் குயிலும்
வேண்டுங்கொங் கேந்தரன்

அன்னமும்—கேரளதேச
வேந்தன் மகளாம் சொன்னமும்
ஈண்டி ஆனந்தமாக்
இரண்டுபக் கமும்வரவே
எழில்மைந்தர் நால்வருடன்
இசையோங்கிக் கீர்த்திமேவக் கழற்சிக்காய் (சேர்ம)

சிந்து

(ராகம்: நாதநாமக்கிரியை)

பல்லவி

விளையாடு வோம்வாரும்—தம்பிமாரே
விளையாடு வோம்வாரும்

அநுபல்லவி

வளமை மிகுங்கழற்சிக்
காய்கள்கை யில்கொண்டு
மகிழ்ந்தொன்று இரண்டென்று
மன்துசந் தோஷமாய் (விளை)

சரணம்

ஒன்றே தெய்வமதாம் இரண்டு சக்தி சிவமாம்
மூன்றேமும் மூர்த்திகளாம் நான்கென் பதுவேதமாம்
அஞ்சேபஞ் சவர்ணமாம் ஆறென் பதுசாஸ்திரம்
மைந்தரே ஏழென்பது வளம்பெறு ரத்னாகரம்

எட்டென்பது அஷ்டகஜம் ஒன்பது நவரத்னம்
பத்தும் திசைகளாகும் பலித்தது நானே ராஜா
(விளை)

புரூரவ நாடகத்தில் சக்ரவர்த்திராசனின் வருகையும், அவன் கட்டியக்காரனுடன் உரையாடுதலும் இசைப் பாட்டாகப் பாடப்படுகிறது

தரு

(ராகம்: பந்துவராளி)

பல்லவி

சக்கரவர்த்தி ராசனும்வந் தான்—புரூரவச்
சக்கரவர்த்தி ராசனும்வந் தான்

அநுபல்லவி

திக்குவிசயம் செய்தம்பத்தாறு
தேசமெல்லாம் ஒருகுடைக்கீழ்ப்
பக்குவமாய் அரசுசெய்து
பரநிருபர் எதிரில்லாத (சக்கர)

சரணம்

ஆதித்தன் எனஒளி கண்டு—உலகுதனில்
ஆறில்ஒரு கடமையுங் கொண்டு
சோதி நவரத்னம் என்னத்
துலங்கு கிரீடங்கள் மின்ன
ஆதிமா மறைகள் நண்ண
அரிவையர் மங்களம் என்னச் (சக்கர)

அதிரதர் சமரதர்கள் சூழவே—பூலோகத்
தைம்பத்தாறு மன்னர் அடி தாழவே
விதம்விதமாய் அர்த்தரதரும்
மேன்மை மிகுந்த மகாரதர்களும்
முதன்மையான கவியுசிதரும்
மூத்தவர்களும் வரஅவருடன் (சக்கர)

செக்கர்மணி உபயவெண்
சாமரைகள் வீசவே—பாவங்கள்
செய்வதற் கெவர்களும்
அஞ்சிக் கூசவே—மதியெனும்ப்ரகாச
சக்கரவையம் அதிகாரம்
உக்கிர பதியெனு மலையில்
விக்ரம ப்ரக்யாதி முற்ற முக்கியச் (சக்க1)

சக்கரவர்த்தி கூறுதல்

(விருத்தம்)

கற்பனை மிகுந்தி லங்கும்
கட்டியக் கார கேளாய்
இப்புவி தனிலே என்றன்
இருதயம் அறிந்து நீதி
தப்பிலாப் படிந டத்தும்
சாந்தசற் குணமே உள்ள
அற்புத மிகுந்த மந்த்ரி
யவனைநீ அழைத்து வாராய்

பின்னிணைப்பு-18

நல்ல நடிகனுக்குத் தேவையானவை என்று ஹுயூபெர்ட் (Hubert) குறிப்பிடும் பதினெட்டுக் குணங்கள்.

1. நல்ல உடலமைப்பு
2. பழுதில்லா ஜீரணத்தன்மை
3. கவரக்கூடிய முகம்
4. மனதை இழுக்கக் கூடிய குரல்
5. பாசாங்குத் தன்மை
6. அழுத்தம் திருத்தமான பேச்சு
7. சரித்திர ஞானம்
8. நல்ல படிப்பு
9. ஆடை விஷயத்தைப் பற்றிய ஞானம்
10. ஆடையில் சிக்கன ஞானம்
11. வியாபார தந்திரம்
12. தளர்ச்சியில்லாத உழைப்பு
13. நடுங்காத குறிக்கோள்
14. விமர்ச்சனத்தை ஏச்சிலிருந்து பிரித்தெடுக்கும் தன்மை
15. விளம்பர ஞானம்
16. சந்தர்ப்பத்தை நழுவ விடாத தன்மை
17. ஞாபக சக்தி
18. அதிர்ஷ்டம்

பின்னிணைப்பு-19

தமிழக அரசின் சார்புடைய, சென்னைத் தமிழ்நாடு இயல் இசை, நாடக மன்றம், கலைஞர்களுக்கு ஆண்டுதோறும் விருதும் கலைமாமணி பட்டமும் அளித்து வருகிறது. நாடக ஆசிரியர், நாடகப் பாடலாசிரியர், நாடக நடிகர், நாடக நடிகை, நாடகத் தயாரிப்பாளர், தொழில் முறையல்லாத நாடக நடிகர், தெருக் கூத்துக் கலைஞர் முதலியோர்கள் 1961ஆம் ஆண்டு முதல் இச் சிறப்புக்களைப் பெற்று வருகின்றனர். அரசின் விருதும், கலைமாமணிப் பட்டமும் பெற்ற நாடகவாணர்களின் விபரம்.

நாடக ஆசிரியர்

	பெயர்	பாராட்டப்பட்ட ஆண்டு
1.	திரு பி. எஸ். இராமையா	1961—62
2.	திரு ஆர். வெங்கடாசலம் (ரா. வே)	1962—63
3.	திரு நாரண துரைக்கண்ணன் (ஜீவா)	1963—64
4.	திரு எஸ். டி. சுந்தரம்	1964—65
5.	திரு கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி	1965—66
6.	திரு அரு. ராமநாதன்	1966—67
7.	திரு டி. ஜானகிராமன்	1967—68
8.	திரு சலனை ப. கண்ணன்	1968—69
9.	திரு ஏ. எஸ். ஏ. சாமி	1969—70
10.	திரு மதுரை திரு. திருமாறன்	1970—71

நாடகப் பாடலாசிரியர்

1.	தேசியகவி திரு. ராஜா சண்முகதாஸ்	1967—68
2.	திரு இசக்கிமுத்து வாத்தியார்	1968—69
3.	திரு கவி. கு. அ. ஆறுமுகனார்	1969—70
4.	திரு கே டி. சந்தானம்	1970—71
5.	மதுரை திரு ராகவ வாத்தியார்	1971—72

நாடக நடிகர்

1.	திரு டி.கே. சண்முகம்	1959-60
2.	திரு எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்	1960-61
3.	திரு கே.ஆர். ராமசாமி	1961-62
4.	திரு எம்.ஆர். ராதா	1962-63
5.	திரு கே.பி. கேசவன்	1963-64
6.	திரு டி.கே. பகவதி	1964·65
7.	திரு எஸ்.என். கண்ணப்பா	1965-66
8.	திரு ஆர்.எஸ். மனோகர்	1966-67
9.	திரு எம்.என். நம்பியார்	1967-68
10.	திரு கே.ஆர். சீதாராமன்	1968-69
11.	திரு டி.வி. நாராயணசாமி	1969-70
12.	திரு முத்துராமன்	1970-71
13.	திரு ஓ.என். கிட்டு	1971-72

நாடக நடிகை

1. திருமதி எம்.எஸ். திரௌபதி 1960-61
2. திருமதி டி.பி. ராஜலக்ஷ்மி 1961-62
3. திருமதி எம். என். ராஜம் 1962-63
4. திருமதி ஜி. சகுந்தலா 1963-64
5. திருமதி எஸ்.ஆர். ஜானகி 1964-65
6. திருமதி பண்டரிபாய் 1965-66
7. திருமதி ஹேமலதா 1966-67
8. திருமதி டி.ஏ. ஜெயலக்ஷ்மி 1967-68
9. திருமதி என்.ஆர். சாந்தினி 1968-69
10. திருமதி எஸ். மைனாவதி 1969-70
11. திருமதி மனோரமா 1970-71
12. செல்வி கே. சந்திரகாந்தா 1971-72

நாடகத் தயாரிப்பாளர்

1. திரு நவாப் டி.எஸ். ராஜமாணிக்கம் 1960-61
2. திரு டி.கே. முத்துஸ்வாமி 1061-62
3. திரு கே.என். ரத்தினம் 1962-63
4. திரு புளியம்பட்டி சுப்பா ரெட்டியார் 1962-63
5. திரு சக்தி கிருஷ்ணசாமி 1963-64
6. திரு எம்.எஸ். முத்துகிருஷ்ணன் 1964-65
7. திரு டி பி. பொன்னுசாமி பிள்ளை 1965-66
8. திரு பி.டி. சம்பந்தம் 1966-67

9.	திரு ஏ.எம். மருதப்பா	1967-68
10.	திரு சி. கிருஷ்ணையா	1668-69
11.	திரு டி.கே. கல்யாணம்	1969-70
12	திரு வைரம் அருணாசலம் செட்டியார்	1970-71
13.	திரு கே வி. சீனிவாசன்	1971-72

தொழில் முறையல்லாத நாடக நடிகர்

1.	திரு வி.சி. கோபாலரத்னம்	1959-60
2	திரு எப்.ஜி. நடேசய்யர்	1960-61
3.	திரு கோமதிநாயகம் பிள்ளை	1961-62
4.	திரு எஸ்.ஜே. ஆசார்யா	1962-63
5.	திரு ஈ. கிருஷ்ணய்யர்	1963-64
6.	திரு சி எஸ். கமலபதி	1964-65
7.	டாக்டர் வி. ராமமூர்த்தி	1965-66
8.	திரு என்.எஸ். நடராஜன்	1966-67
9.	திரு ஒய்.ஜி. பார்த்தசாரதி	1967-68
10.	திரு டி.எஸ். கோபாலசாமி	1968-69
11.	திரு நாரதர் டி ஸ்ரீனிவாசராவ்	1969-70
12.	திரு பூர்ணம் விசுவநாதன்	1970-71
13.	திரு பட்டு	1971-72

தெருக்கூத்து கலைஞர்

1.	புரிசை திரு நடேச தம்பிரான்	1968-69
2.	திரு சிவஞான பாண்டியன்	1970-71
3.	திரு கண்ணன் தம்பிரான்	1971-72

பின்னிணைப்பு-20

சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்ட புதிய நாட்டிய நாடகங்கள் விபரம்

வரிசை எண்	தலைப்புகள்	அரங்கேறிய நாள்
1.	விராலிமலைக் குறவஞ்சி, காந்தி கிராமம் இசைக்குழு	28—12—58
2.	''மாரவல்'' நாட்டிய நாடகம், வேதாரண்ணியம் திருவர்ட்டி பட்டம்மாள் குழுவினர்	25—12—59
3.	''அழகர் குறவஞ்சி'' சரஸ்வதி கான நிலையம்	25—12—60
4.	''செந்தில் குறவஞ்சி'' சரவணமுத்துப் பாகவதர் வழுவூர் ராமையா குழுவினர்	25—12—61
5.	''கபிலை நாட்டிய நாடகம்'' புதுக்கோட்டை இலக்குமியம்மாள் குழுவினர்	23—12—62
6.	''மீனாட்சி கல்யாணம்'' நிருத்தோதயா குழுவினர் பத்மா சுப்பிரமணியம்	22—12—63
7.	''சீவகசிந்தாமணி'' நாட்டிய நாடகம், நிருத்திய பாரதி குழுவினர்	25—12—64
8.	''மணிமேகலை நாட்டிய நாடகம்'' நிருத்திய பாரதி குழுவினர்	25—12—65
9.	''தியாகேசர் குறவஞ்சி'' சரஸ்வதி கான நிலையம்	23—12—66

10. "கும்பேசர் குறவஞ்சி"
நாட்டிய காரியாலயம் 23—12—67

11. "சுரகுரு நாட்டிய நாடகம்"
குற்றாலம் கணேச பிள்ளை குழு 25—12—69

12. "திருமலையாண்டவர் குறவஞ்சி"
வழுவூரார் பரத நாட்டியக் குருகுலம் 25—12—70

13. "மோகினி விலாசம் நாட்டிய நாடகம்,"
ஸ்ரீசண்முகானந்த பரத நாட்டியப்பள்ளி,
தஞ்சை 23—12—71

14. "அர்த்தநாரீசுவரர் குறவஞ்சி"
நிருத்தோதயா குழுவினர் 23—12—72

15. "நவநீத ஈஸ்வர குறவஞ்சி"
பரத சூடாமணி குழுவினர், சென்னை 22—12—74

பின்னிணைப்பு-21

இந்தியப் பல்கலைக் கழகங்களில் "நுண்கலைகள் துறை" உள்ள பல்கலைக் கழகங்கள் விவரம்

Agra University

1 Agra College
2 Dharmasamraj College, Aligarh

Allahabad University

3 Department of Fine Arts, Allahabad University, Allahabad

Banaras University

4 Faculty of Music and Fine Arts. B. H. U. Varnasi

Annamalai University

5 Department of Painting & Music, Annamalai University

Baroda University

6 Faculty of Fine Arts, Baroda University

Gorakpur University

7 Department of Music and Fine Arts, Gorakhpur University

Gujarat University

8 Sri N. Kalida Arts College, Ashram Road, Ahmedabad

Madras University

9 Stella Maris College, (for Women) Mylapore

Meerut University

10 J.V. Jain College Pradhuman Nagar, Saharanpur

11 Meerut College Meerut.

Nagpur University

12 Shashkiya Chitrakala Mahavidyalaya Nagpur

Punjab University

13 Deparment of Speech and Drama, Punjab University, Patiala

Rabindra Bharathi University

14 i) Department of Dance
ii) Department of Drama

15 Indian College of Arts and Draftsmanship 139, Dharmatal Street : Calcutta—13

Rajasthan University

16 Banasthali Vidyapeeth, Gyan Vigyan Maha Vidyalaya, Banasthali

S.N.D.T. Women's University

17 S.N.D T. College of Arts (for Women) No. 1 Queen's Road, Bombay-20

18 S.N.D,T. College of Arts (for Women) Yeran devana, Karve Road, Poona—4

Udaipur University

19 School of Basic Sciences and Humanities, M.B. College, Udaipur

Visva Bharathi University

20 Kala Bhavana Visva Bharathi Santhiniketan

Ref: Ministry of Education & Social Welfare, Government of India Directory of Institution for Higher Education (1971) Page - 325

பின்னிணைப்பு-22

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் 29–3–1954ஆம் நாளன்று நடைபெற்ற கல்விக் குழுவில் நாடகச் சான்றுப் பத்திரத்திற்கு வரையறை செய்யப்பட்ட பாடத்திட்ட விபரம்

Diploma Course in Drama
Recommendation re syllabus etc.
SYLLABUS

Elocution Phonetics-Voice-production-Voice-modulation Correct breathing-speech and hearing defects-their analysis and correction-Reading exercise in prose and verse-Rhythmic vocal action and reading-imaginative expression-recitation of prose and verse passages-practical speaking before an assembly-Arguing and debating-parliamentary speaking-proposing of and replying to toasts-forensic speaking-presiding over and conducting of meetings. The art of conversation-sales talking-extempore speaking-study of the lives and work of great masters in oratary-choral speaking-group discussion-Radio speaking-milk technique-announcing interviewing-delivering talks etc. the psychology of speech.

Drama: Appreciation and critism of drama with special reference to Indian literature and drama.

Books recommended for study by students

1. The Amateur actor-Frances Mackenzie (British Drama League)
2. The Indian Theatre-Yagnik

3. The Indian Stage-Hemendra Gupta
4. Rao Bahadur P. Sambandham's Hints of Actors
5. Speeches and toasts for all occasions
6. Chairman's guide and Secretary's companion
7. V.G. Suryanarayana Sastri's "Nataka Iyal"

Books recommended for guidence of teacher

1. Sound and Sense-A Handbook of Elocution-Wilson Cole.
   (George Allen and Unwin, Ltd)
2. Voice-training in speech and song-H.H. Hulbert M A, (University Tutorial Press, Ltd.)
3. Spoken Poetry in Schools - Marjorie Gillan (Methuen)
4. Theory of Elocution - John Ridley
5. Elocutionists' Cyclopaedic Handbook-Egerton Lowe. (Joseph williams Ltd)
6. The play produced-John Funland
7. Drama-Prof. Allardyce Nicholl
8. Costumes through the Ages-Herbert Morris
9. Lives of actors like Irving, Tere, Ellen Terry, Charlie and others
10. Books on Radio and Screen - Acting and production
11. Bharata's Natya Sastra in English translation

12. "Dasarupaka" — English translation
13. Swami Vipulananda's "Madanga Choolamani"
14. Dr. Kunhan Raja's translation of "Bala Bharatam"

Other Recommentation

1. That the minimum qualification for entrance to this course be a pass in the Intermediate Examination in Arts or Science
2. That the duration of the course be 2 years
3. That the hours of work be between 6 and 7 pm. 5 times a week
4. That the fees for the Diploma course be Rs.3/pm
5. That the aim of the course be to provide a knowledge of elocution and drama and to serve as a training ground for public speaking and discussion as well as acting on the stage.
6. That competent persons with established reputation in the field of drama or elocution may be invited as Visiting Professors.
7. That a Professor in elocution and dramaturgy be appointed.
8. That professional artistes like Sri Nawab Raja manickam, Sri N.K. Krishnan, Sri Shanmugam etc. and amateurs like Sri C. Ramanujachariar, P. Sambandam, Sri V.C. Gopalaratnam etc. be invited to give lectures or demonstrations.

9. That half a dozen of the plays from Sheridan Shakespeare, Moliere, Byron, Galsworthy and Bernard Shaw be selected for special study.

10. That the social plays in Tamil by Mr. P Sambanda Mudaliar and other one act plays be selected for study and representation on the stage.

Ref: . Annamali University Annual Meeting of the Academ i Council, Meeting Minutes Page 165-167.

பின்னிணைப்பு — 23

சேவாஸ்டேஸ் நாடகக் கல்வி நிலையத்தின் மூன்று மாதப் பயிற்சிக் காலத்தின் நிகழ்ச்சிக் குறிப்புக்கள்

நாள்	நிகழ்ச்சி	தலைப்பு	பங்கு கொண்டவர்
15—7—57	அ. நாடகக்கல்வி நிலையம் துவக்க விழா		அமைச்சர் சி. சுப்பிரமணியம்
	ஆ நாடகம்	ஊரும் தேரும்	ஸேவா ஸ்டேஸ் குழுவினர்
18—7—57	சொற்பொழிவு	தமிழ் இலக்கியத்தில் நாடகம்	கி. வா. ஜகந்நாதன்
19—7—57	நாடக வாசிப்பு	தேரோட்டி மகன்	பி. எஸ். இராமையா
23—7—57	சொற்பொழிவு	எனது நாடக அனுபவம்	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
26—7—57	நாடகம் படித்தல்	இருளும், ஒளியும்	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
31—7—57	மாணவர் சங்கத் தேர்தல்	......	......

1—8—57	சொற்பொழிவு	தமிழ் இலக்கியங்கள்	அ. ச. ஞானசம்பந்தம்
3—8—57	நாடக வாசிப்பு	Bury the dead	
4—8—57	நாடகம் பார்த்தல்	பிரஸிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம்	
6—8—57	நாடக வாசிப்பு	குயில்	
8—8—57	நாடக வாசிப்பு	வாக்கும் வக்கும்	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
9—8—57	சொற்பொழிவு	ஆந்திராவில் நாடக இயக்கம்	ஏ. கோபால் ராவ்
12—8—57	சொற்பொழிவு	கம்பனின் நாடகப் பண்பு	பி. ஸ்ரீ.
13—8—57	சொற்பொழிவு	ஓரங்க நாடகம்	பெ. தூரன்
15—8—57	அ. கையெழுத்துப் பத்திரிகை வெளியீடு	"ஸேவாஸ்டேஜ் நாடக மேடை" முதல் வெளியீடு	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
	ஆ. சுதந்திரப் போர் விழா நூற்றாண்டு விழா நிகழ்ச்சிகள்	ஓரங்க நாடகம் சொற்பொழிவு முதலியன	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்

17—8—57	இடைக்காலப் பரீட்சைகள்		
18—8—57	நாடகம் பார்த்தல்	பராசக்தி	
20—8—57	சொற்பொழிவு	இந்த இரண்டு நூற்றாண்டுகளில் நாடகம்	திரு. தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்
21—8—57	அ. சொற்பொழிவு	கலையும் கல்வியும்	எஸ். டி. சுந்தரம்
	ஆ. நாடகம் படித்தல்	தமிழ்ச் செல்வம்	
22—8—57	இரண்டாம் விவாத அரங்கம்	......	......
27—8—57	திரு. பி. என். ரெட்டி	......	......
31—8—57	கையெழுத்துப் பத்திரிகை வெளியீடு	"ஸேவாஸ் நாடக மேடை" இரண்டாவது காட்சி வெளியீடு	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
2—9—57	சொற்பொழிவு	தமிழ்க் கலைகளில் நாடகம்	டாக்டர் மு. வரதராசனார்
4—9—57	பயிற்சி நாடகங்கள்	கொடை வள்ளல் குரங்கின் பாதம் உண்மைச் செல்வம் சிறைக் கோட்டம்	கல்வி நிலைய மாணவர்கள் நடித்துக் காட்டல்

6—9—57	அ. சொற்பொழிவு	நாடகக் கலை	
	ஆ. மாணவருக்கு அறிவுரை		டி. கே. சண்முகம்
	இ. திருவாளர் பால்ராஜ் சஹானி, பண்டரிபாய் துர்காகோட்டே வருகை		
9—9—57	விவாதம்	நாடகம் நுண்கலையா	விவாதித்தவர்கள் திரு. பிச்சமூர்த்தி, திரு. கலா சாகரம் ராஜகோபால் திரு. சிட்டி
10—9—57	ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை	விஷய நிர்ணயிப்பு	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
11—9—57	நாடக வாசிப்பு	பாஞ்சாலி சபதம்	
12—9—57	அ. சொற்பொழிவு	நாடகக் கலை	டாக்டர் அ. சிதம்பரநாதனார்
	ஆ. ஒத்திகை	நாலுவேலி நிலம்	ஸேவா ஸ்டேஜ் குழுவினர்
13—9—87	அ. சொற்பொழிவு ஆ. மாணவர் விழா நாடகம்	ஓரங்க நாடகம்	

14—9—57	ஆ. பாத்திரங்களுக்குத் தேர்வு		
	ஆ. நாடகம் பார்த்தல்	ஔவையார்	
17—9—57	நாடக வாசிப்பு		
18—9—57	நாடக வாசிப்பு	ராஜதண்டனை	
19—9—57	அ. ஸ்டுடியோ விஜயம்		
	ஆ. ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை	இந்திய நாடகம்	எஸ்.கே. சொரூபன்
20—9—57	அ. ஒத்திகை	நாலுவேலி நிலம்	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
	ஆ. சொற்பொழிவு	''மேக்கப்''	ஏ. கோபால் ராவ்
	இ. கையெழுத்துப்பத்திரிகை வெளியீடு	''ஸேவாஸ் நாடகமேடை மூன்றாவது காட்சி வெளியீடு	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
21—9—57	சொற்பொழிவு	ஸ்மோப் லைட்டிங்	திரு டி.ஜி. ராஜு
22—9—57	விசேட ஒத்திகை	நாலுவேலி நிலம்	கல்வி நிலைய மாணவர்கள்
	ஆ. நாடக வாசிப்பு	சாந்தி	தி. ஜானகிராம்
	இ. நிலையமாணவர் நாடக அரங்கேற்றம்	சாணக்கியன் சபதம்	

24—9—57	நாடகம்	புதியபாதை	கோமல் சுவாமிநாதன் (மாணவர்) அளிப்பு
25—9—57	அ. நாடகம்	சாணக்கியன் சபதம்	கல்விநிலைய மாணவர்கள்
	ஆ. சொற்பொழிவு	நாடகத்தின் சொல்லின் கலை	''சோமு''
	இ. சொற்பொழிவு	நாடக நினைவுகள்	பி.என். ரெட்டி
	ஈ. நாடகம்	பொற்கொல்லன், ஓரங்க நாடகம்	கு.ம. கிருஷ்ணன் (மாணவர்) அளிப்பு
26—9—57	ஆங்கில நாடகம் பார்த்தல்	Waiting for Galiff	
27—9—57	நாடகம் பார்த்தல்	ராஜராஜசோழன்	
29—9—57	மகாபலிபுரம் சுற்றுலா		
30—9—57	சொற்பொழிவு	''கலைஞன் பிறக்கிறான்''	தலைவர் பி.எஸ். இராமையா: பேச்சாளர்கள்: சிவ. இளங்கோ ரா. நாச்சிமுத்து
1—10—57	அ. விழா நாடக ஆலோசனை கூட்டம்		
	ஆ. 'கேரள ஸாஹித்ய ஸம்மேளனம்' பார்வையிடல்		

2—10—57	அ. காந்தி ஜயந்தி		
	ஆ. சரஸ்வதி பூஜை		
	இ. நாடகம் பார்த்தல்	'பல்லிபடுச்சு' (தெலுங்கு நாடகம்'	
5—10—57	அ மாணவர் சங்க ஆலோசனைக் கூட்டம் (கடற்கரையில்)		
	ஆ. ஸ்ரீபார்த்தாவிஜயம்		
10—10—57	சொற்பொழிவு	உருது நாடகம்	டாக்டர் ஹாசன்
13—10—57	நாடகம் பார்த்தல்	''சுழல்''	அமைச்சூர் கம்பைன்ஸ்
14—10—57	சொற்பொழிவு	நமதுபண்டை நாடகச் செல்வம்	ஸ்ரீ கி. சந்திரசேகரன்
15—10—57	அ. சொற்பொழிவு		
	ஆ. மாணவர் பிரிவு உபசார விழா		
	இ. மாணவர் சங்க உதயம்		
16—10—57	மாணவர் சங்க நிர்வாகக் குழு தேர்தல்		

19—10—57	அ. கலாக்ஷேத்திரம் பார்வையிடல்		ருக்மணிதேவி
21—10—57	சொற்பொழிவு	நாடகத்தில் நகைச்சுவை	டி.என். சிவதாணு
22—10—57	தீபாவளி விருந்து		
23—10—57 முதல் 26—10—57	ஸ்மோப் ஒத்திகை	மாணவர் நாடகங்கள்	
25—10—57	ஏ.வி. மெய்யப்ப செட்டியார் வருகை		
27—10—57	சென்னை ராஜ்ய சங்கீத நாடக அங்கத்தினர் வருகை		
28—10—57	நாடகம்	நாலுவேலி நிலம்	கல்விநிலைய மாணவர்கள்
29—10—57	அமைச்சர் சி. சுப்பிரமணியம் வருகை		

30—10—57	அ.	முதல்பயிற்சி நிறைவு விழாவும்		தலைவர் அமைச்சர் சி. சுப்பிரமணியம்
	ஆ.	சான்றிதழ் வழங்குதலும்		எஸ் ஏ. அய்யாசாமி செட்டியார்
	இ	நாடகம்	சாணக்கிய சபதம்	கல்விநிலைய மாணவர்கள்

ஆதாரம்: ஸேவாஸ்டேஸ் நாடகக் கல்வி நிலைய மாணவர் விழா மலர் (1957)

பின்னிணைப்பு-24

"நாடகங்கள் பற்றி அறிஞர்கள் கருத்துக்கள்"

அரிச்சந்திரன் என்ற நாடகம் என் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொண்டது. எத்தனை தரம் அதைப் பார்த்தாலும் எனக்குச் சலிப்பு ஏற்படாது. ஆனால் அதைப் போய்ப் பார்க்க எத்தனை தடவைதான் என்னை அனுமதிப்பார்கள்? அது சதா என் நினைவில் இருந்து வந்தது. எண்ணற்ற சமயங்களில் எனக்குள் நானே அரிச்சந்திரனாக நடந்திருப்பேன். அரிச்சந்திரனைப் போல எல்லோரும் ஏன் சத்தியசீலர்கள் ஆகக் கூடாது? என்று அல்லும் பகலும் என்னை நானே கேட்டுக் கொள்வேன். சத்தியத்தைக் கடைப்பிடிப்பதும், அதற்காக அரிச்சந்திரன் அனுபவித்த துன்பங்களையெல்லாம் அனுபவிப்பதுமாகிய இலட்சியமே ஒரு புத்துணர்ச்சியை உண்டாக்கியது. அரிச்சந்திரன் கதை உண்மையிலேயே நடந்த ஒன்று என்றே நான் நம்பி விட்டேன். அதை நினைத்துப்பல சமயங்களில் அழுதும் விடுவேன். அரிச்சந்திரன் சரித்திர புருஷனாக இருந்திருக்க முடியாது என்று என் பகுத்தறிவு இன்று எனக்குக் கூறுகிறது என்றாலும் என்னைப் பொறுத்த வரை அந்த நாடகங்களைத் திரும்ப இன்று நான் படித்தாலும் முன்போலவே என் மனம் உருகிவிடும் என்பது நிச்சயம்.

—மகாத்மாகாந்தி (சுயசரிதையில்)

இங்கிலாந்தின் மாதா கோவில்களைப் போன்று, நாடக அரங்கங்கள் மிகமிக முக்கியமானவை.

—பெர்னாட்ஷா

வாழ்க்கை முறையைக் காட்டாத நாடகம் வெறும் பொம்மலாட்டம்.

—காஸ்னர்

நாடகமே பொது மக்களின் புத்தகமாகும்.

—வில்மட்

நாடகம் என்பது மக்கள் இன்பமும் அறிவும் பெறத்தக்க வாறு மனித இயல்பைக் காட்டுவதாக இருத்தல் வேண்டும்.

—டிரைடன்

நாடக சபைகள் பாமர மக்களின் பல்கலைக்கழகம்.

—கவியரசி சரோஜினி தேவி

நாடகத்தின் மூலம் நன்மையான காரியங்களைச் செய்யலாம்.

—இராஜாஜி

ஒரு நாட்டின் நலம் பெரிதும் நாடகத்தைப் பொறுத் திருக்கிறது.

—திரு. வி. கல்யாணசுந்தரம்

கற்றார் கல்லாதார் அனைவர்க்கும் இனிப்பூட்டுவது நாடகமாகும்.

—டாக்டர் துரைஅரங்கனார்

நாட்டிலுள்ள குறைபாடுகளை மனம் புண்படாத வகை யில் எடுத்துக்காட்டிச் சீர்திருத்த வல்லதும், மனிதனிடம் இயற்கையாக அமைந்து கிடக்கும் உணர்ச்சியையும் மனித இயல்புகளையும் தம் வழியிலே திருப்ப வல்லதும் நாடகக்கலை.

—டாக்டர் மு. வரதராசன்

மக்களை உடனடியாகச் செயலில் இறங்கச் செய்வது நாடகக் கலைதான்.

—கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன்

நாடகம் கலைக்கரசு; நாட்டின் நாகரிகக் கண்ணாடி; மக்களின் பல்கலைக் கழகம்; உள்ளுணர்ச்சியைத் தூண்டி உள்ளத்தில் புதைந்து கிடக்கும் அன்பையும் அறிவையும் தூய்மையையும் வெளிப்படுத்தி மக்களைப் பண்படுத்தும் சிறப்பான கலை. நாடகக் கலை, கண், காது, மனம் மூன்றையும் தன்பால் இழுத்து வைத்துக் கொள்ளும் ஓர் புதுமைக் கலை நாடகக் கலை.

—அவ்வை தி. க. சண்முகம்

இயல், இசை என்னும் இரண்டு பிரிவுகள் கேட்போருக்கு இன்பம் தருவன; நாடகம் கேள்வியின்பத்தோடு காட்சியின்பமும் பயப்பதாகும். எனவே நாடகமே மிக்க பயனுள்ளதாக அறிவுடையோர் கருதுவர். நாடகத்தில் இயல் இசை ஆகிய இரண்டும் கலந்துள்ளன; நாடகத்திலேயே முத்தமிழையும் ஒருங்கே காணலாம்.

— டாக்டர் மா இராசமாணிக்கம்

மக்களின் சக்தியைத் திரட்டி அறிவு விலாசத்தைப் பெருக்க நாடகங்களைப் போன்ற சீரிய சாதனம் வேறெதுவும் கிடையாது.

—கல்கி

நாடகமேடை ஒரு கல்விக் கூடம் என்று பெருமையாகக் கூறுபவர்களும் உண்டு. சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைப் பரப்ப நாடகம் சிறந்த சாதனம்.

— மணிக்கொடி ஸ்ரீ கு. ஸ்ரீனிவாசன்

உலகியல் வாழ்வையெல்லாம்
உணர்ச்சியோ டுருவ மாக்கிப்
பலசுவை யினிது கூட்டிப்
பாட்டுடன் கதையும் சொல்லும்

இலகுநாட் டியமுங் கூட்டி
எழில்பெற நிகழும் வேதம்
நலமுயர் புகழின் ஓங்கும்
நாடகக் கலைய தாமே —சுத்தானந்தபாரதி

ஆடலும் பாடலும் அலுப்பு தீரவே
நாடகம் பார்ப்பது நலிகள் மறக்க,
சித்திர இன்பம் சிரமம் தீர்க்கவே
சிற்பச் சிலைகளும் சிந்தனை யூட்டவே
— நாமக்கல் கவிஞர் இராமலிங்கம் பிள்ளை

நாடகக்கலை யென்றாலே
நாடு தன் நிலையை யாங்கே
பீடுறப் பார்க்கும் நல்ல
பெரியதோர் நிலைக் கண்ணாடி
— கவிஞர் வானம்பாடி

நற்சரிதை நற்கவிதை நல்நடிப்பு
நாட்டினிலே நாடகத்தில் அமைக்க வேண்டும்
— புரட்சிக்கவிஞர் பாரதிதாசன்

பின்னிணைப்பு-25

நாடக ஆய்வாளர் நாடகத்துறையோடு கொண்டுள்ள தொடர்பு பற்றிப் பல்துறை அறிஞர்கள் கூறிய கருத்துக்களின் தொகுப்பு

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்த்துறையின் விரிவுரையாளராக 1960-இல் சேர்ந்தார். பல்கலைக் கழக நூல்கள் வெளியீட்டுப் பொறுப்பாளராகவும் சிறந்த பணி யாற்றி வருகிறார். அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ''தமிழ் நாடக மன்றத்தின்'' இயக்குநராக இருந்து இவராற்றி வரும் செயல்கள் பாராட்டத்தக்கன. பல்கலைக்கழகத்தில் பயிலும் எண்ணற்ற கலையுள்ளங்களை உலகுக்கு அறிமுகப் படுத்தும் இவர் பொறுப்பு சாலச் சிறந்தது. பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறையின் அமைப்புக் குழுவின் உறுப்பினராகவும் பணிபுரிகின்றார். பல்கலைக்கழகத்தின் ''ஆளவை மன்ற'' உறுப்பினராகப் பட்டதாரிகள் தொகுதியிலிருந்து தேர்ந் தெடுக்கப்பெற்றார். அம்மன்றத்திலிருந்து கல்விக்குழு உறுப்பின ராகவும் தேர்ந்தெடுக்கப்பெற்றுப் பணிபுரிந்து வருகிறார். எப்பணியை மேற்கொண்டாலும் அப்பணியை எண்ணியாங்கு முடிப்பதில் வல்லவர். பேச்சிலும் பாடம் நடத்தும் முறையிலும் நாடகப்பாங்கு கமழப் பேசுபவர், உரையாற்றுபவர்.

பதினொரு நூல்களின் ஆசிரியர். இவருடைய முதல் நூல் ''சிரித்த மலர்'' என்பதாம், இந்நூல் இரண்டு நாடகங்களின் தொகுப்பாகும். இவ்விரு நாடகங்களும் சமூகக் குறைபாடு களை நன்கு விளக்குவன. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் துணைவேந்தராகப் பணியாற்றிய டாக்டர் சர் சி.பி. இராமசாமி அய்யர் அவர்களால் வெளியிடப் பெற்ற பெருமை இந்நாடகத்திற்குண்டு. முதல் நாடகமே ஊக்கமும் உணர்ச்சியும் ஊட்டியமையால் இவர் தொடர்ந்து நாடகம் எழுதுவதில் ஈடுபட்டு வருகிறார்.

1. சிரித்த மலர்
2. நாடகச் செல்வம்
3. முத்துச்சிப்பி
4. எள்ளல் நாடகங்கள்
5. மேடை நாடகங்கள்
6. திருமலைநாயக்கர்
7. கறிவேப்பிலை
8. திருவள்ளுவர்

இவை எட்டும் இவர் எழுதிய நாடகங்கள். இந்நாடக நூல்கள் சிலவற்றின் வெளியீட்டு விழா 18—10—66-இல் சென்னையில் செட்டிநாட்டரசர் தலைமையில் நடைபெற்றது. இவருடைய நாடகங்கள் பல்கலைக்கழகங்களில் பாடநூல்களாக வைக்கப் பெற்றன சில நாடகங்கள் வானொலியில் நடிக்கப் பெற்றன,

நாடகத்துறையில் இவர் கொண்ட ஈடுபாட்டின் காரண மாக ''நாடக விருந்து'' என்னும் கட்டுரைத் தொகுப்பு நூல் ஒன்றையும் உருவாக்கியுள்ளார். நாடகம் பற்றி அறிய விரும்பு வோர்க்கு இது ஓர் நல்ல கையேடு.

''நாடகக்கலை'' என்னும் திங்களிதழின் சிறப்பு ஆசிரிய ராகப் பணிபுரிந்தார். அவ்விதழில் இவர் எழுதிய தலையங்கங் களும் கட்டுரைகளும் பெரிதும் பாராட்டப் பெற்றன. நாடகத் துறைக்கென ஓரிதழை நடத்திய புரட்சியாளர் இவர் என்று சொல்லலாம்,

இவர் ஆற்றோட்டமான நடையினர்; எளிமையான சொற்களைக் கொண்டு இனிமையான இலக்கிய ஓவியங்களைத் தீட்டுபவர்; நல்ல மேடைப் பேச்சாளர். நாடகத் துறையும் நாட்டுப்புற இலக்கியத்துறையும் இவரது இலக்கிய நாணயத்தின்

இருபுறங்கள். இவ்விரண்டிலும் நாடகத்துறை வளர்ச்சியை அடிப்படைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டவர். இவருடைய எழுத்துக்கள் சமுதாய நலம் கருதியன. ''ஒல்லியான குழலி லிருந்து இனிமையான நாதம் வருவதுபோல (ஒல்லியான) அழகப்பனிடமிருந்து வரும் கருத்துக்களும் இருக்கின்றன'' என்று திரு எம்.பி. தாமோதரனார் அவர்கள் கூறும் கருத்துக் கள் பாராட்டுக்கள் அல்ல; உண்மைகளே

வளர்ந்து வரும் இலக்கிய எழுத்தாளர்களில் ஆறு. அழகப்பனாரும் ஒருவர். டாக்டர் மு வ. அவர்கள் புதினத் துறையில் புகழ் பெற்றதுபோல அழகப்பனார் அவர்கள் நாடகத்துறையில் புகழ்பெற்று வருகின்றார். தமக்கெனத் தனித்துறையை வகுத்துக் கொண்ட இவர் பணி தமிழ்த் தாய்க்குச் செய்யும் நல்லணியாகும்.

— ஆறு. அழகப்பனின் இரு நாடகங்களை ஆய்வுரை செய்த ஆராய்ச்சியாளர் எழுதிய கட்டுரையில் இருந்து ஒரு பகுதி, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், தமிழ்த்துறை (1976) பக். 5-6

தமிழில் நாடக நூல்கள் இல்லை என்ற குறை எனக்கு ஏற்பட்ட வேளையில் திரு ஆறு அழகப்பனின் ''சிரித்தமலர்' என்ற நாடக நூல் கண்டேன். அவரது முயற்சியும் எழுத்தும் கருத்தும் எழிலோடு கூறும் இயல்பும் என்னை மிகவும் ஈர்த்த தோடு மட்டுமன்றி, திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியாருக்குப் பின்னும் நாடகத் தமிழ் வளரும் என்ற நம்பிக்கையை என் உள்ளத்தில் ஊட்டியது. திரு ஆறு. அழகப்பனின் நாடகப் படைப்பாற்றல் தொடர்ந்து நன்கு சிறக்க என் வாழ்த்துக் களைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்,

— டாக்டர் சர் ;சி பி. இராமசாமி ஐயர்

சங்க இலக்கியப்பாக்கள் பல வளம் செறிந்த வாழ்க்கை யில் எழுந்த போராட்டங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் எடுத்

துரைப்பவை அவை நாடகமாக அமைவதற்குஏற்ற பொருளும் உணர்ச்சியும் பொதிந்தவை. ஆயின், அவை வரலாற்று முறையில் கோவைப்பட்டுக் கிடக்காமல் ஆங்கும் ஈங்கும் சிதறி மண்ணில் புதைந்த மணிகளாய் உள்ளன. அவற்றைக் கண்டெடுக்கும் ஆர்வமும் முயற்சியும் உடையவர்க்கே அவை இலக்கியச் செல்வமாய்ப் பயன் நல்குவன.

அத்தகைய ஆர்வமும் முயற்சியும் நிரம்பியவர் இந்நூலின் (நாடகச் செல்வம்) ஆசிரியர் திரு ஆறு. அழகப்பன். ''கவிதையும் கவலையும்'' என்ற நாடகம் நல்ல கருத்து அமைந்தது. ''பதினாறுகால் மண்டபம்'' என்பது இதுவரை காணாத புதிய ஒளியுடன் உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொள்கின்றது. ''அன்னிமிஞிலி'' தமிழ்நங்கை ஒருத்தியின் வீர வாழ்வினை இயம்புவது. ''தமிழ்த்தொண்டு'' கபிலர் புலமைக்கு அணி செய்வது இந்த நாடகங்கள். சங்கப் பாட்டுக்களுக்கும், தமிழ் வரலாற்றுக்கும் ஒருங்கே பெருமை தேடித் தருதல் போலவே, இந்நூலாசிரியரின் கற்பனைக்கும் புலமைக்கும் சிறப்புத் தருகின்றன.

பழம் பாட்டுக்கள் பல ஏட்டளவில் நின்று ஆய்ந்து கற்பவர்க்கு மட்டும் பயன்படுதல் போதாது பொழுது போக்காகக் கற்பவர்க்கும் கலைவிருந்தாய், அவர்களின் உள்ளங்களைப் பிணித்து இலக்கிய ஆர்வம் ஊட்டவல்லனவாக விளங்குதல் வேண்டும் அவ்வாறு விளங்கச் செய்யும் வகையில் கதையுருவாகவும் நாடக வடிவாகவும் பலமாறியமைதல் வேண்டும். ஆகவே, திரு ஆறு அழகப்பன் அவர்கள் நன் முயற்சியைப் போற்றுகிறேன்.

— டாக்டர் மு வரதராசன்

நாடகப் பேராசிரியர் பெர்னாட்ஷாவைப் போல வாழ்க்கையின் சிக்கல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகம் அமைக்கும் நுண்திறம் திரு ஆறு. அழகப்பனிடம் பொருந்தியுள்ளது.

—பேராசிரியர் கே.எஸ். சோணாச்சலம்

நாடகங்களை நகைச்சுவையுடன் எளிய தமிழ் நடையில் எல்லாரும் ரசிக்கும்படியாக எழுதுவது இவரது எழுத்து வன்மையைக் காட்டுகிறது.

—பேராசிரியர் டி.என். முத்துசாமி

ஆற்றொழுக்கும் உண்மையுடமைந்த கதை, நெஞ்சத்தைத் தொடும் எளிய-இனிய உரையாடல்கள்; திட்டமிட்டமைந்த காட்சிகள் ஆகியவையே திரு ஆறு. அழகப்பன் அவர்களுடைய நாடகங்களின் வெற்றிக்குக் காரணங்களாகும்.

—வி.டி.டி பலராமன்

''சிரித்த மலர்'' நாடக நூலில் உள்ள இரண்டு நாடகங்களும் படிப்பதற்கும் நடிப்பதற்கும் ஏற்ற இரண்டும் புனைந்துரை நாடகங்களாகும். இந்நாடகங்களில் உள்ள உரையாடல்கள் உறுப்பினர்களின் இயல்பிற்கு ஏற்ற பேச்சு வழக்கில் அமைந்துள்ளன. இந்நாடகங்களின் கருத்தோட்டம், இவற்றைப் படிப்போர்க்கு இடையில் நிறுத்திவிடாமல் தொடர்ச்சியாகப் படித்தல் வேண்டும் என்னும் ஆர்வத்தினைத் தூண்டுவதாக அமைந்திருத்தல் பாராட்டுவதற்குரியது. போலிக் காதலின் புன்மையும், நெறி தவறுதலால் வரும் தீமைகளும் இரண்டு நாடகங்களிலும் முறையே காணப்படும் உயிர்நிலைக் கருத்துக்கள் என்று கூறலாம். இரண்டு நாடகங்களிலும் சிறந்த அறிவுரைகளையும், அறவுரைகளையும் இடையிடையே சேர்த்திருத்தல், மக்களின் மனநிலைகள் உலகியல் வழக்கிற்குப் பொருத்தமாக விளக்கப்பட்டு இருத்தல்,கவர்ச்சியான நிகழ்ச்சித் தொடர்பு இருத்தல் ஆகியவை இந்நூலாசிரியரின் அறிவாற்றலுக்கு நல்ல சான்றுகளாகும்.

தமிழ் மொழியில் நாடக நூல்கள் வெளிவருதல் வேண்டும் என அனைவரும் எதிர்பார்க்கின்ற இக்காலத்தில் இந்நூல் வெளிவருதல் குறிப்பிடத்தக்கது. புதிய ஆக்கமாகிய இந்நூல், பொதுவாகத் தமிழ் உலகிலும் சிறப்பாக நாடகத் தமிழ் உலகிலும் நன்கு வரவேற்கப் பெறும் என்று நம்புகிறேன்.

இந்நூலாசிரியரின் இத்தகைய தமிழ்த் தொண்டு மேலும் மேலும் வளர்தல் வேண்டும் என விரும்புகிறேன்.

—பேராசியர் லெ.ப.கரு. இராமநாதன் செட்டியார்

திரு ஆறு. அழகப்பன் அவர்கள் எழுதிய ''முத்துச்சிப்பி'' நாடகத்தைப் படித்து மகிழ்ந்தேன். இன்றைய தமிழிலக்கியப் பிரிவில் போதிய அளவுக்கு நாடகங்கள் பெருகாத குறையைப் போக்க திரு ஆறு. அழகப்பன் போன்றவர்கள் முன்வந்திருப்பது பாராட்டுவதற்குரியதாகும்.

—திரு. அகிலன்

''கலைந்த மேகம்'' நாடகத்தின் மூலம் அனைவரையும் சிரிக்கவும் சிந்திக்கவும் வைத்த இந்த நாடக ஆசிரியரும், நாடகப் பொறுப்பாளருமான அழகப்பனைப் பாராட்டக் கடமைப்பட்டுள்ளோம். நாடகம் முழுவதும் நகைச்சுவை நிரம்பி இருந்தது. நகைச்சுவையால் நல்ல கருத்துக்களை யார் மனமும் கோணாமல் புகுத்த முடியும் என்பதனை நாடகம் காட்டியது.

அறிவுக்கு விருந்து இலக்கியம், அறிவுக்கும் காதுக்கும் விருந்து இசை, அறிவுக்கும் காதுக்கும் கண்ணுக்கும் விருந்து நாடகம். ஏனைய கலைகள் அப்படி இல்லை. ''கலைந்த மேகம்'' நாடகம் அறிவுக்கும் காதுக்கும், கண்ணுக்கும் விருந்தளித்தது.

—இரா. நெடுஞ்செழியன்

''மேடை நாடகங்கள்'' என்ற நூலில் நெஞ்சைத் தொடும் தர்க்கமுறையிலுள்ள தெளிவான உரையாடல்களும், அறிவுரைகளும், அறவுரைகளும், இரு நாடகங்களுக்கும் தனிச்சிறப்பூட்டுகின்றன. நாடகங்களின் உணர்ச்சி வேகமும் நிகழ்ச்சி வேகமும் கவர்ச்சி தருவனவாம்.

—தினகரன்

சமுதாயத்தில் நிகழும் முறைகேடான நிகழ்ச்சிகளை உலகினருக்கு எடுத்துரைத்து எள்ளி நகையாடும் நாடகங்கள் ஐந்தை ஆசிரியர் திரு ஆறு. அழகப்பன் "எள்ளல் நாடகங்கள்" என்ற இந்நூலில் எழுதியிருக்கிறார். ஆங்கிலச் சொல்லான (Satire) என்பதற்கு "எள்ளல்" என்றவர் மொழிபெயர்த்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆங்கில இலக்கியத்தில் "எள்ளல் நாடகங்கள்" (Satire plays) பல உள்ளன. தமிழில் இப்போது அத்தகைய நாடகங்களை எழுதியிருக்கும் பெருமை திரு ஆறு. அழகப்பனைச் சேரும்.

—தமிழ்நாடு

வெறும் உபதேசமாக இல்லாமல் பலதரப்பட்ட பாத்திரங்கள் மூலம் ரசிகர்களைச் சிரிக்க வைத்துச் சிந்திக்கவும் வைக்க முடியும். இதற்கு நல்ல நாடக நூல்கள் நிறைய வெளிவர வேண்டும். நாடக நூல்கள் தமிழில் குறைவு என்ற குறையை நீக்குதற்குத் துணிச்சலுடன் முன் வந்திருக்கிறார் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் விரிவுரையாளர் திரு. ஆறு. அழகப்பன். நாடகத்தை மேடையில் நடித்துப் பாத்திரங்களின் நடிப்பினால் நல்ல கருத்தை மக்கள் மனதில் பதிய வைப்பது ஒருபுறமிருக்க நாவல், கதைகளைப் படிப்பதுபோல் நாடகங்களையும் அந்தந்தப் பாத்திரங்களாக மாறிப் படித்துச் சுவைக்கக் கூடியதாகவும் ஆறு அழகப்பனின் நாடக நூல்கள் அமைந்துள்ளன.

—ஈழநாடு, வாரமலர்

நாடக நூல்கள் துறையில் ஸ்ரீ ஆறு. அழகப்பன் புதிதாகக் கேட்கப்படும் பெயரல்ல. தமிழில் சில ஆண்டுகளாக நாடகங்களும் நாடக நூல்களுமாக எழுதி வருபவர்களில் அவர் குறிப்பிடத்தக்கவர். மேடையேற்றம் என்னும் நிர்ப்பந்தத்திற்கு உட்படுத்திக் கொள்ளாமல் எழுதப்பட்ட நாடகம் "கறிவேப்பிலை" படிப்பதற்கு எளிதாகவும், சுவாரஸ்யமாகவும் அமைந்திருக்கிறது. ஆசிரியருக்குக் கருத்துக்களில் உள்ள ஈடுபாடு அழகாக வெளிக் கொணரப்படுகிறது. முப்பத்து நான்கு

காட்சிகளாக அமைந்திருக்கும் இந்த நாடகத்தை இந்த ஆசிரியரின் அழகிய தமிழ் நடையைப் படிக்கும்போது, இவரே இதை ஏன் ஓர் நாவலாகப் படைத்திருக்கக் கூடாது என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. தற்காலப் படைப்பு வரிசையில் இப்புத்தகம் வரவேற்கத்தக்கது.

—சுதேசமித்திரன்

திருவள்ளுவர் நாடகம் படித்து மகிழ்ந்தேன். நடையும் கருத்தும் நாடகத்தின் அமைப்பும் என்னை மகிழ்வித்தன.

ஏலேலசிங்கர் நல்ல உறுப்பு. நாடகம் துன்பியல் நாடகம். கருத்துக்கள் புரட்சிகரமானவை. கதைகளில் மாற்றம்.

மொத்தத்தில் இந்நாடகம் படிப்பவர்களையும் பார்ப்பவர் களையும் திருக்குறளைப் படிக்கத் தூண்டிவிடக் கூடியதே.

இதையும், இதுபோன்ற நாடகங்கள் பலவற்றையும் எழுதித் தமிழ்கூறு நல்லுலகிற்கு வழங்கிவரும் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக விரிவுரையாளரான திரு. ஆறு. அழகப்பன் எம்.ஏ., எம்.லிட். அவர்களின் தமிழ்த்தொண்டு பெரிதும் பாராட்டுதற்குரியது.

— கி. ஆ. பெ. விசுவநாதம்

துணை நூல்கள்

துணை நூல்கள்:

1. அப்பாதுரை, கா., 1961 (ம.ப), உலக இலக்கியங்கள் (முதற்பகுதி), திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-6, சென்னை-1

2. அய்யாசாமிப் பிள்ளை, ச., 1964 (மு.ப), சுகுமாரி, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-6, சென்னை-1

3. அய்யாதுரை சாப்டூர், 1964 (மு.ப) தாயகம் காப்போம், காமராசர் பதிப்பகம், 46, நாயக்கர் புதுத்தெரு, மதுரை

4. அரங்கசாமிதுரை, 1962, இப்சென் காட்டுவாத்து, சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி

5. அரசு, புலவர் 1953 (இ.ப) குடமலைத்தெய்வம், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், திருநெல்வேலி, சென்னை-1

6. அரசு, புலவர் 1963 (ம.ப) குமணன், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-6, சென்னை-1

7. அருள்சாமி, மு.சு., சேரிப்பெண், தமிழகம், 59, பிராட்வே சென்னை-1

8. அருள்சாமி, மு.சு., 1960 (மு.ப), வாழ்வரசி, தமிழகம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

9. அழகப்பன், ஆறு., 1969 (மு ப.) முத்துச்சிப்பி, பாரி நிலையம் 59, பிராட்வே, சென்னை-1

10 அழகப்பன், ஆறு., 1964 (மு.ப), சிரித்த மலர், ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் விரிவுரையாளர், தமிழ்த்துறை, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

11. அழகப்பன், ஆறு., 1966 (மு.ப), எள்ளல் நாடகங்கள். பாரிநிலையம் 59, பிராட்வே, சென்னை-1

12. அழகப்பன், ஆறு., 1969 (மு.ப) திருவள்ளுவர் (நாடகம்) பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

13. அழகப்பன், ஆறு. 1972 (மு.ப), கறிவேப்பிலை, பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

14 அழகப்பன், ஆறு, 1970 (மு.ப), நாடகச் செல்வம், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

15. அழகப்பன், ஆறு., 1960 (மு.ப), மேடை நாடகங்கள், பாரிநிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

16. அழகப்பன், ஆறு, (தொகுப்பாளர்), 1972 (மு.ப), நாடகவிருந்து, நாடக நிலையம், 403, திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ்சாலை, சென்னை-5

17. அழகப்பன், ஆறு, திருமலைநாயக்கர், வானதி பதிப்பகம், சென்னை-17

18. அழகிரிசாமி, கு., 1971 (நா.ப), கவிச்சக்கரவர்த்தி, தமிழ்ப் புத்தகாலயம்., 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5

19. ஆண்டி (வி. ராமசுப்பிரமணியம்), 1963 (மு.ப), இந்திய மேல்நாட்டு நாடக மேடைக் கலைகள், தி இன்ஸ்டியூட் கல்சர்ஸ், மெட்ராஸ்-5

20. ஆதிமூலன், பா, சோமசுந்தரன். நா., 1963 (மு.ப) மனிதன், இன்பநிலையம், மயிலாப்பூர், சென்னை-4

21, ஆப்ரகாம், எஸ்., 1971 (மு.ப), பரிணாமம், கல்லூரி நூல் வெளியீட்டு இயக்குநரகம், தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை.

22. ஆர்.வி. 1962 (மு.ப) கறுப்பு ராஜகுமாரி, பசவேஸ்வரா பிரசுரம்

23 ஆறுமுகம், பூவை. எஸ். 1969 (மு.ப), தெம்மாங்குத் தெய்வானை, வானதி பதிப்பகம், தி.நகர், சென்னை-17

24. ஆறுமுகம், பூவை. எஸ்., 1974 (மு.ப), கஞ்சிக்கலயம், புதுமைப் பிரசுரம், 598-600 திருவல்லிக்கேணி நெடுஞ் சாலை, சென்னை-6

25. ஆனந்தி இராமச்சந்திரன் 1962 (மு.ப) நம் நாட்டு நடனங்கள், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

26. இராமசாமிப்புலவர் சு.அ., 1970 (மு.ப) காளிதாசரின் நாடகக் கதைகள், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் சென்னை-1, திருநெல் வேலி.6, மதுரை-1, கோயமுத்தூர்-1

27. இயேசுதாஸ், த., 1964 (மு.ப), இலக்கியச் சிந்தனைகள், த. இயேசுதாஸ், எம்.ஏ. தமிழ் விரிவுரையாளர், ஸ்காட், கிறித்துவக் கல்லூரி, நாகர்கோயில்

28. இராகவையங்கார், ரா., 1952 (மு.ப), தமிழ் வரலாறு அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக தமிழ் நூல் வெளியீடு-2 அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலைநகர்

29. இராமசாமி உடுமலை, பி.வி. 1970 (மு.ப), நடிப்பது எப்படி? (முதல் பாகம்), குறள் வண்ணப் பதிப்பகம், சென்னை-6

30. இராமச்சந்திரக் கவிராயர், 1961 (மு.ப), சூது துகிலுரி தல், பி. இரத்தின நாயகர் ஸன்ஸ், திருமகள் விலாச அச்சகம், சென்னை-1

31. இளங்கோ, 1956 (மு.ப), வெண்ணிலா, கன்னி வெளியீடு-3 சக்தி கே. தேவர், கோயமுத்தூர், சக்தி காரியாலயம், த.பெ. எண். 15, கோயமுத்தூர்

32. இளவரசு, சோம. 1970 (மு.ப), இருபது நூற்றாண்டு களில் தமிழ், மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்

33. இஸ்மாயில், மு.மு. 1974 (மு ப), செவி நுகர் கனிகள், வானதி பதிப்பகம், தி. நகர், சென்னை-17

34. உலகநாதன், தணிகை, 1959 (மு.ப), சிறுவர் நாடக விருந்து, மாணவர் மன்றம், 17, இரத்தின முதலி தெரு, சென்னை-1

35. உலகநாதன், தணிகை, 1959 (மு.ப), சிறுவர் நாடக விருந்து, மாணவர் மன்றம், 17, இரத்தின முதலி தெரு, சென்னை-1

36. உருத்திரன் கண்ணன், கரிகால்வளவன், பறம்புப் பதிப் பகம், சென்னை-1.

37. எத்திராஜுலு, வி , 1960 (மு.ப), ஔவையார், இன்ப நிலையம், மயிலாப்பூர், சென்னை-4

38. ஏகாம்பரநாதன், இரா., 1965, கரந்து காரியம் செயல் (ஷ்ஸ்டுப்ஸ் டு காங்கர்-ஆலிவர் கோல்ட்ஸ்மித்)-தழுவி எழுதப்பட்டது இரா. ஏகாம்பரநாதன், தமிழகம், தெற்கலங்கம், தஞ்சாவூர்

39. ஐசக் அருமைராசன், எம்.ஏ., 1969 (மு.ப), முல்லை மாடம், ஐசக் அருமைராசன், 390, இராமவர்மபுரம், நாகர்கோவில்

40. கணபதி, இரா., 1962 (மு.ப), இளைஞர்க்கேற்ற பக்தி நாடகங்கள்-1 கண்ணப்ப நாயனார், தொல்காப்பியர் நூலகம், 202, ஜானிஜான்கான்தெரு. சென்னை-14

41. கணபதி, இரா , 1962 (மு.ப),இளைஞர்க்கேற்ற பக்தி நாடகங்கள்-3; குமரகுருபரர், தொல்காப்பியர் நூலகம், ஜானிஜான்கான் தெரு, சென்னை-14

42. கணபதி, இரா., 1961 (மு.ப), இளைஞர்க்கேற்ப பக்தி நாடகங்கள்-4 மங்கையர்க்கரசி, தொல்காப்பியர் நூலகம், 202, ஜானிஜான்கான் தெரு, சென்னை-14

43. கருணாநிதி, மு., 1967 (இ ப), திருவாளர் தேசியம் பிள்ளை: அன்பு நிலையம், 131, பிராட்வே, சென்னை-1

44. கள்ளப்பிரான் பிள்ளை, எஸ்.வி., பி.ஏ., 1962 (இ ப), வெனிஸ் வர்த்தகன், அமுதநிலையம் பிரைவேட் லிமிடெட், தேனாம்பேட்டை, சென்னை-18

45. கார்த்திகா கணேசர், 1969 (மு.ப), தமிழர் வளர்த்த ஆடல்கலைகள், தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5

46. காவிரிநாடன், 1967; காவிரிநாடனில் இரு நாடகங்கள், கடவுளின் எதிரிகள், நெருப்பின் சிரிப்பு, பசுந்தளிர்ப் பதிப்பகம், எழுகதிர் இல்லம், சீனிவாச நல்லூர், முசிறி, திருச்சிராப்பள்ளி, தமிழ்நாடு

47. கிருத்திகா, 1969 (மு.ப). மனதிலே ஒரு மறு; மற்றும் மூன்று நாடகங்கள் வேல் புத்தக நிலையம், 1/99 பெஸண்ட் ரோடு, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-5

48. கிருஷ்ணமூர்த்தி, கு.சா., 1967 (ஐ ப), அந்தமான் கைதி, பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

49. குப்புசாமிப்பிள்ளை, சிவ., 1957 (ம.ப), சங்ககால வள்ளல்கள், (இரண்டாம் புத்தகம்), திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-சென்னை-1

50. குப்புசாமிப் பிள்ளை, சிவ., 1956 (ம.ப), சங்ககால வள்ளல்கள். (முதற் புத்தகம்), திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி, சென்னை-1

51. குப்புசாமிப்பிள்ளை, சிவ. 1954 (ம.ப), வள்ளலும் வளவனும், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-சென்னை-1

52 குமரன், ஏ.வி.எம்., 1960 (மு.ப), கலை-கொலை, வாசுகி பதிப்பகம், மேலணிக்குழி அஞ்சல், (வழி) செயங்கொண்ட சோழபுரம், திருச்சி மாவட்டம்

53. குமாரசுவாமி த.நா., 1965 (இ.ப) ரவீந்திரநாத டாகூர், முகுடம் மங்கள நூலகம், நுங்கம்பாக்கம், சென்னை-34

54. குழந்தைப் புலவர், 1972 (இ.ப), காமஞ்சரி, பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

55. கூத்தப்பிரான். 1962 (மு.ப), நாலும் நாலுவகை, தொல்காப்பியர், நூலகம், 107, கனகசபைநகர், சிதம்பரம்

56. கோ, 1975 (மு.ப), சோழமகாகாவியம், தை நூலகம் 4/8, பொன்னியம்மன் கோயில் தெரு, நாச்சியார் கோவில் (அஞ்சல்) தஞ்சை மாவட்டம், தமிழ்நாடு

57. கோமதி ஸ்வாமிநாதன், 1970 (மு.ப), ஒருமைப்பாடு வீடு, மல்லிகைப் பதிப்பகம், தியாகராயநகர், சென்னை-17

58. கோமதி ஸ்வாமிநாதன், 1967 (மு.ப) எல்லாம் நன்மைக்கே, அருணா பப்ளிகேஷன்ஸ், 13/1 உஸ்மான் ரோடு, தியாகராயநகர், சென்னை-17

59 கோவிந்தனார் பெ., 1963 (மு ப) பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், திருநெல்வேலி-6 சென்னை-1

60. சகஸ்ரநாமம், எஸ்.வி., 1975 (மு.ப) நாடகக்கலையின் வரலாறு, தமிழ்த்துறை, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், பல்கலைநகர் 625021, மதுரை

61. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், து.தா. 1969, (மு.ப), சீமந்தனி, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், மீனாட்சி கலா நிலையம், 27, சீனிவாசப் பெருமாள் சன்னதி, 3-ஆவது தெரு, இராயப்பேட்டை, சென்னை-14

62 சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், து.தா. 1963 (மு.ப) அபிமன்யு சுந்தரி, மீனாட்சி கலா நிலையம், இராயப்பேட்டை, சென்னை-14

63. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், து.தா. 1966 (மு.ப) சுலோசனா சதி, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், 27, சீனி வாசப் பெருமாள் சன்னதி, 3-ஆவது தெரு, இராயப் பேட்டை, சென்னை-14

64 சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், து.தா. 1967 (மு.ப), சதி அநுசூயா, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், நினைவு மன்றம், மீனாட்சி கலா நிலையம், 27, சீனிவாசப் பெருமாள், 2-ஆவது தெரு, இராயப்பேட்டை, சென்னை-14

65. சண்முக சுந்தரம் (சு.மா) 1967 (மு.ப), கடமை, திரு.வி க. பதிப்பகம் அன்னை இல்லம், 4, கிழக்குப் பெருமாள் கோவில் வீதி, பேட்டை, ஈரோடு

66. சண்முக சுந்தரம், சு.மா. 1960 (மு.ப), கிரேக்கமாவீரன் திரு.வி க. பதிப்பகம், 4, கிழக்குப் பெருமாள் கோவில் வீதி, கோட்டை, ஈரோடு

67. சண்முகம், தி.க. எம்.எல்.சி; 1972 (மு.ப), எனது நாடக வாழ்க்கை, வானதி பதிப்பகம், தி நகர், சென்னை-1

68. சண்முகம், தி.க., 1955, (மு.ப.) தமிழ் நாடகத் தலைமை யாசிரியர், அவ்வையகம், சென்னை-6.

69. சண்முகம், தி க , 1959 (மு.ப.) நாடகக்கலை, அண்ணா மலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர்.

70. சதாசிவ பண்டாரத்தார், தி.வை., 1957 (இ.ப) தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, (கி.பி. 250—கி பி. 600), அண்ணா மலைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் நூல் வெளியீடு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்.

71. சந்திரசேகரன், டி., 1950 (மு.ப.) சரஸ்வதி மகால், தஞ்சை

72. சபரிராஜன், எம்.எல்., 1962 (இ.ப.), ஆஸ்கார் ஒயில்ட்-குமரியின் சபதம், சுந்தர் பதிப்பகம், காரைக்குடி

73. சம்பந்தம், ப., 1956, சபாபதி (முதல் பாகம்) ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1.

74. சம்பந்த முதலியார், ப., 1937 (மு ப). தமிழ் பேசும் படக்காக்ஷி, ப சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

75. சம்பந்த முதலியார், ப., 1932 (மு.ப), நாடக மேடை நினைவுகள் (முதற்பாகம்), ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

76. சம்பந்த முதலியார், ப., 1933 (மு.ப.) நாடக மேடை, நினைவுகள், (இரண்டாம் பாகம்), ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

77. சம்பந்த முதலியார், ப., 1935 (மு.ப.), நாடக மேடை நினைவுகள், (மூன்றாம் பாகம்) ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரிப்பன் தெரு, சென்னை-1

78. சம்பந்த முதலியார் ப., 1936, (மு.ப), நாடக மேடை நினைவுகள் (நான்காம் பாகம்), ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

79 சம்பந்த முதலியார், ப., 1936 (மு ப), நாடக மேடை நினைவுகள், (ஐந்தாம் பாகம்) ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

80. சம்பந்த முதலியார், ப., 1938 (மு.ப), நாடக மேடை நினைவுகள், (ஆறாம் பாகம்), ப. சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

81. சம்பந்த முதலியார், ப., 1936 (மு.ப), நடிப்புக்கலையில் தேர்ச்சி பெறுவது எப்படி? ப சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

82. சம்பந்த முதலியார், ப., 1962 (புது.ப), நாடகத்தமிழ், ப. சம்பந்த முதலியார், 70 ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

83. சம்பந்த முதலியார், ப., 1963 (மு.ப), என் சுயசரிதை, ப சம்பந்த முதலியார், 70, ஆச்சாரியப்பன் தெரு, சென்னை-1

84. சலசலோசன செட்டியார், தி.இரா., எம் ஏ., 1955 (தி.ப), சரசாங்கி (நாடகம்), திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-சென்னை-1

85. சாமிநாதையர், உ.வே , 1929 (மு.ப), சங்கத் தமிழும் பிற்காலத் தமிழும், ஆனந்தா அச்சுக்கூடம், சென்னை

86. சாமிநாதையர், தி.அ., 1949 (இ.ப), பாஸ மகாகவியின் இரட்டை நாடகங்கள், ஆசிரியர் நூற்பதிப்புக்கழகம், பவழக்காரத்தெரு, சென்னை-1

87. சிதம்பரம், என். எஸ்., 1964 (மு.ப), இதயக்கோயில், கிராமஜோதி, நூலகம், 16, இராமகிருஷ்ண மடம் சாலை, மயிலாப்பூர், சென்னை-4

88. சிவதாணு, டி.என்., 1944, தமிழ் மாகாண நாடகக்கலை, அபிவிருத்தி மாநாடு., ஈரோடு

89 சிவம், மு 1956 (மு.ப), வள்ளுவன் வழி, இராஜா பதிப்பகம், முடங்கியார் வீதி, இராஜபாளையம், இராமநாத புரம் மாவட்டம்

90. சிவம், மு. பெருவிரல், சாரதி நூலகம், 31-சி/9 உமா இல்லம். இராஜபாளையம் நகர்

91. சுப்பிரமணியம் ச,வே. 1975 (மு.ப), ஆராய்ச்சி நெறி முறைகள், உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், அடையாறு, சென்னை-20

92. சுப்பிரமணியம் டி.என், சுகி, 1869 (மு.ப), தா.ரண்டன் வைல்டர் நமது நகரம் ஜோதி நிலையம், ஆழ்வார்ப் பேட்டை, சென்னை-10

93. சுந்தரம் கோ. ரா. 1969 (மு.ப), மதியூகி மச்சான், சிவகாமி பதிப்பகம், அண்ணாமலைநகர், தமிழ்நாடு

94. சுந்தரம் எஸ் டி. 1967 (மு.ப), இன்பம் எங்கே, வானதி பதிப்பகம் கணேச நிலையம், தியாகராய நகர், சென்னை-17

95. சுந்தரம், எஸ்.டி., 1974 (நா.ப), கவியின் கனவு, உலக நூலகம், 1, சன்னதி தெரு, லட்சுமிபுரம், சென்னை-600014

96. சுந்தரம்பிள்ளை, பெ. 1970 (ஆ.ப), மனோன்மணீயம், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், சென்னை-1, திருநெல்வேலி-6, மதுரை-1, கோயமுத்தூர்-1

97. சுப்ரமண்யம், க நா., 1961 (மு ப) ஊதாரி, இன்ப நிலையம், மயிலாப்பூர், சென்னை-4

98. சுப்பிரமணியன், ச. வே , (தொகுப்பாளர்). 1972 (மு.ப), ஆய்வு மலர், (தொகுதி-1), கேரளப் பல்கலைக் கழகத்

தமிழ்த்துறைப் பழைய மாணவர் மன்ற ஆண்டு விழா வெளியீடு

99 சுப்பிரமணியன், தி.நா., 1952 (மு.ப.), ராஜசுந்தரி, கலைமகள் காரியாலயம், மயிலாப்பூர், சென்னை

100. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, பி.எஸ்., 1950 (மு.ப.), வடமொழி வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக வடமொழி வரிசை, அண்ணாமலை நகர்

101. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, பி.எஸ்.. 1946 (மு ப.) வடமொழி நூல் வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ் வெளியீடு, அண்ணாமலை நகர்.

102. சுப்ரமணியன், ந., 1950 (மு ப), வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் வி. சு. சுவாமிநாதன், மதுரை

103. சுப்ரமணியபாரதி வரகவி அ. 1919 (மு.ப). மாருதி விஜயம் அல்லது சுந்தரகாண்டம், ஆர். வெங்கடாசலம் அண்டு கம்பெனி, புக் செல்லர்ஸ், அண்டு பப்ளிகேஷர்ஸ், திருவல்லிக்கேணி, சென்னை

104. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், வி. கோ., 1934 (மு.ப) நாடகவியல், வி. ஆ. சுவாமிநாதன், புஸ்தக வியாபாரி, மதுரை, திருநெல்வேலி

105. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் வி. கோ., 1960 (ஆ.ப) மானவிஜயம், வி ஆ. சுவாமிநாதன், மதுரை, சென்னை-1

106. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், வி கோ , பி ஏ., 1957 (நா.ப), கலாவதி, வி. சு. சுவாமிநாதன், பிரசுரகர்த்தார், மதுரை, சென்னை-1

107. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், வி.கோ.. பி.ஏ., 1957 (மு ப) ரூபாவதி அல்லது காணமாற் போன மகள், வி.சு. சுவாமிநாதன் பிரசுரகர்த்தர், மதுரை, சென்னை-1

108. செல்வம், கோ., 1962 (மு.ப), புகழ்க் கோபுரம், தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 393, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-14

109. செல்வராஜ், டி 1966 (மு ப), யுக சங்கமம், மல்லிகை வெளியீடு, 132, மல்லிகைப் பதிப்பகம், தியாகராயநகர் சென்னை-17

110. செல்வராசன், மு., 1972 (மு ப), கலசப்பூ மீனா புத்தக நிலையம், சென்னை-4

111. சேஷாசலம், டி.என். 1962 (மு.ப) ஷேக்ஸ்பியர்-ஜுலியஸ் ஸீஸர், கலாநிதி நூலகம், 18, ஜோசியர் தெரு, டாக்டர் திருமூர்த்தி நகர், நுங்கம்பாக்கம், சென்னை-34

112. சொர்ணலிங்கம், க,, 1968 (மு.ப) ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், க. சொர்ணலிங்கம், நவாலி, மானிப்பாய்

113. சோ, 1969, (ம.ப) ஸம்பவாமி யுகே யுகே, மங்கள் நூலகம், நுங்கம்பாக்கம் சென்னை-34

114. சோ, 1971 (மு.ப), என்று தணியும் இந்த சுதந்திர தாகம்? விவேகா பப்ளிகேஷன்ஸ், 8-ஏ, சன்னதித் தெரு, சென்னை-26

115. சோமசுந்தரம், அரு., எம்.ஏ,பி.டி. 1969 (மு.ப) ஷேக்ஸ் பியரின் அந்தோனியோவும்-கிளியோ பாட்ராவும், பொன்முடி பதிப்பகம், 151 செக்காலை ரோடு, காரைக்குடி.

116. சோமசுந்தரம், நா., 1958 (மு.ப), ஜீவநாடி, வேல்புத்தக நிலையம், 162-ஏ ராயப்பேட்டை ஹைரோடு, மயிலாப்பூர், சென்னை-4

117. சோமசுந்தரனார், பொ. வே., 1958 (மு ப) மானனீகை, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற் பதிப்புக் கழகம் லிமிடெட், திருநெல்வேலி, சென்னை-1

118. சோமசுந்தரம் பிள்ளை, ஜே எம்., 1968 (மு.ப), இராசேச்சுரமும் பிற சோழர் கோயில்களும். தஞ்சாவூர் அரண்மனை, தேவஸ்தான வெளியீடு

119. சோம. லெ., 1975 (மு ப), தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும். நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா

120. சோமலெ., 1968 (மு.ப), வளரும் தமிழ், பாரி நிலையம் 59, பிராட்வே, சென்னை-1

121. ஞானசம்பந்தன், அ ச., 1964 (இ ப), தெள்ளாற்று நந்தி பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

122. ஞானசம்பந்தன், அ.ச., 1964 (ம.ப), இலக்கியக்கலை, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற் பதிப்புக் கழகம், திருநெல்வேலி-6, சென்னை-1

123. தங்கராசு, கே., 1973 (மு.ப), திருஞானசம்பந்தர், புகழ் நிலையம், 36, மூன்றாவது மெயின் ரோடு, இராசா அண்ணாமலைபுரம், சென்னை-28

124. தங்கராசு, கே., 1974 (இ.ப),ராமாயணம், புகழ்நிலையம் 36, மூன்றாவது. முதன்மைச்சாலை, இராசா அண்ணாமலைபுரம், சென்னை-600028

125. தட்சிணாமூர்த்தி, அ. 1973 (மு ப), தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும், வெற்றிச் செல்வி வெளியீட்டகம், பூக்கார அம்பலக்கார மூன்றாம் தெரு, தஞ்சாவூர்

126. தமிழரசு, மு. 1963 (மு.ப), கரிகால் வளவன், மாணவர் இல்லம், திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-5

127. தம்பி சீனிவாசன், 1966 (ஐ ப) தங்கக் குழந்தைகள், பாரிநிலையம் 59, பிராட்வே, சென்னை-1

128. தயாநிதி, இரா ., 1958, (மு. ப), பகைவனின் காதலி, மூவேந்தர் பதிப்பகம், காரைக்குடி

129. தயாநிதி, இரா., 1959 (மு. ப), வாழ்வு மலர்ந்தது. மூவேந்தர் பதிப்பகம்- காரைக்குடி

130 தாமரைக்கண்ணன், 1963 (மு.ப), அலெக்ஸாண்டர், அஸோஸியேஷன் பப்ளிஷிங் ஹவுஸ், 94-95 புதுத்தெரு மண்ணடி, சென்னை-1

131. தாமரைக்கண்ணன், 1963 (மு. ப), வெண்ணிலா அஸோஸியேஷன் பப்ளிஷிங் ஹவுஸ், 94-95 புதுத்தெரு மண்ணடி, சென்னை-1

132. திரவியம், கா, 1974 (மு.ப), தேசியம் வளர்த்த தமிழ், பழனியப்பா பிரதர்ஸ் சென்னை-14

133. திருநாவுக்கரசு, க.த., 1973 (மு.ப). திருக்குறளில் கற்பனைத்திறனும் நாடக நலனும், சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்

134 திருமகள்நாதன், மே., 1957, இளவேனில் (மாத இதழ்) திருமகள்நாதன் 16, தெற்குத் தெரு, மீனாக்ஷிபுரம், நெல்லைசந்திப்பு

135. திருமாறன், 1963 (மு.ப), சாணக்கிய சபதம், பைந்தமிழ்ப் பதிப்பகம், 59, செல்லப்பிள்ளையார் கோயில் தெரு, சென்னை-14

136. துரைசாமிப்பிள்ளை, அ., 1963, கதே-வாஸ்து (முதல் பாகம்), சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி

137. துரைஸ்வாமி ஐயங்கார், பா.ஸ்ரீ., 1397 (மு ப), சித்திராங்கி அல்லது கைகூடாக் காதல், பா.ஸ்ரீ. துரைஸ்வாமி ஐயங்கார், சீப் அக்கௌண்ட்ண்ட், போஸ்டல் ஆடிட் ஆபீஸ், மெட்ராஸ்

138. துக்கோவளன், இ., எம்.ஏ., பி.எச்.டி , 1972 (மு.ப), புனிதர் தோமையர், அசோகன் பதிப்பகம், 56, உஸ்மான் ரோடு, தி நகர், சென்னை-17

139. தூரன், பெ., 1963 (மு.ப), பொன்னியின் தியாகம். சுதந்திரநிலைய வெளியீடு, பாரிநிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

140. நடராசப்பிள்ளை, அ., 1935 (மு.ப), புகழேந்தி, திருநெல் வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி, சென்னை.

141. நடேச சர்மா, இ.கே., 1950 (மு.ப), விசாகதத்தர் முத்ரா ராக்ஷஸம், புத்தக நிலையம், தெப்பக்குளம் திருச்சிராப்பள்ளி

142. நாகசாமி, இரா., 1973 (மு.ப), யாவரும் கேளீர், வாசகர் வட்டம், சென்னை-.7

143. நாச்சியப்பன். நா ரா., 1963 (மு.ப), பிறந்த பாசம், மனோன்மணி புத்தக நிலையம், 65, அரண்மனைக்காரத் தெரு, சென்னை-1

144. நாரணதுரைக்கண்ணன், 1976 (மு.ப), தமிழில் நாடகம் வானதி பதிப்பகம், தி. நகர், சென்னை-17

145. நித்யானந்தம், 1963 (மு.ப), மனோரஞ்சிதம், தணிகை வெளியீடு-11, விசாலாட்சி பதிப்பகம், 7, ராமசாமி நாயுடு கார்டன் தெரு, புதுப்பாக்கம், சென்னை-14

146. பவானந்தப் பிள்ளை எஸ்., சீதாகல்யாணம்

147 பழனிசாமிப் புலவர், க., 1969 (மு.ப), ஓதாளர் குறவஞ்சி என்னும் அலகுமலைக் குறவஞ்சி, க. பழனிச் சாமிப்புலவர், விபுலானந்த நிலையம், திருப்பூர்.

148. பாரதன், 2970 (மு.ப) அப்பாவின் ஆசை, தமிழ் நிலையம், புதுக்கோட்டை.

149. பாபநாசம், அ., 1964 (மு.ப), நாடகக் கலைக்களஞ்சியம், வி.எஸ் ஆர். பதிப்பகம், நெல்லை

150. பாபநாச முதலியார், 1944 (மு.ப.), கும்பேசர் குறவஞ்சி நாடகம், எஸ். கலியாணசுந்தரையர், கலாக்ஷேத்திரம், அடையாறு

151. பாரதிதாசன், 1952 (நா.ப), இரணியன்-இணையற்ற வீரன், பாரதிதாசன் பதிப்பகம், புதுச்சேரி

152. பாரதிதாசன், 1961 (மு.ப), சேரதாண்டவம், பாரி நிலையம், 51, பிராட்வே, சென்னை-1

153. பாரதிதாசன் 1965 (இ.ப) பாரதிதாசன், நாடகங்கள், பாரி நிலையம், 51, பிராட்வே, சென்னை-1

154. பாரதிதாசன், 1965 (இ.ப) பாரதிதாசன், நாடகங்கள், பாரி நிலையம், 51, பிராட்வே, சென்னை-1

155. பாரதிதாசன், 1968 (எ.ப) நல்ல தீர்ப்பு, செந்தமிழ் நிலையம், இராமச்சந்திரபுரம், திருச்சி மாவட்டம்

156. பார்த்தசாரதி ஐயங்கார், எஸ்.கே., 1928, ஸ்ரீமத் ராமாநுஜாசாரியார், வி. எஸ். தீக்ஷிதர் அண்டு கம்பெனி கும்பகோணம்

157. பார்த்தசாரதி ஐயங்கார், எஸ். கே. 1929 (மு.ப), திருஞானசம்பந்தர் (சரித்திர நாடகம்), பாரதி அச்சுக்கூடம், மன்னார்குடி

158. பூமிநாதன், எஸ்., 1966 (மு.ப), எங்கள் தெய்வம், நாவலர் புத்தக நிலையம், பசுமலை, மதுரை-4

159. பெருமாள் ஏ என்., எம்.ஏ., பிஎச்.டி., 1975 (மு.ப) பால்மதி பி. ரெத்னமணி, ஓசாரவிளை, புத்தாலம் அஞ்சல், கன்னியாகுமரி மாவட்டம்

160. பெருமாள் ஏ.என்., 1969 (மு.ப) பனிமொழி, ஏ என் பெருமாள், உசரவிளை

161. பேராசிரியர் அறுவர் சொற்பொழிவுகள், 1954 (மு ப தமிழக வரலாறு, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி, சென்னை-1

162. மகரம், 1969 (மு.ப) எழுதுவது எப்படி? பழனியப்பா பிரதர்ஸ், சென்னை-14, திருச்சி-2, சேலம்-1, கோய முத்தூர்-1, மதுரை-1

163. மகராஜன் எஸ்., 1961 (மு.ப) வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியர்-ஹாம்லெட், பாரி நிலையம், 59 பிராட்வே, சென்னை-1.

164. மகராஜன் எஸ்., 1965 (மு.ப), ஷேக்ஸ்பியர்-லீயர் அரசன் மனோன்மணி பதிப்பகம், மதுரை

165. மகராஜன், எஸ்., 1970 (மு.ப) ஷேக்ஸ்பியர்-மாக்பெத் பழனியப்பா பிரதர்ஸ், சென்னை-14, திருச்சி-2, சேலம்-1, கோயமுத்தூர்-1, மதுரை-1

166. மறைமலையடிகள் 1972 (நா.ப), அம்பிகாபதி, அமராவதி, பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

167. மாணிக்கம், கெ.எம்.எஸ்.பி., 1941 (மு.ப) நாடகம், கோவாபரேஷன் பிரஸ், புதுக்கோட்டை

168. மாணிக்கவாசகம், தி., பி.ஏ., 1957 (இ.ப) இராதா கிருஷ்ணன், தமிழ்நாடு வெளியீடு, தபால்பெட்டி 49, மதுரை

169. மாணிக்கவாசகம், தி. பி.ஏ., 1959 (மு.ப) மன்னர் மன்னன், தமிழ்நாடு, வெளியீடு, தபால்பெட்டி 49, மதுரை

170. மாணிக்கவாசகம், தி, பி.ஏ., 1962 (மு.ப) கொடை ஞாயிறு, ஸ்ரீவிசாலாட்சி பதிப்பகம், மீனாட்சி நிலையம் திருப்பரங்குன்றம் ரோடு, மதுரை-2

171. மாணிக்கவாசகம், தி, பி.ஏ., 1964 (மு ப) உயர்நெறித் தொண்டர், விசாலாட்சி பதிப்பகம், மீனாட்சி நிலையம் திருப்பரங்குன்றம் ரோடு, மதுரை-3

172. மாணிக்கவாசகம், தி. பி.ஏ., 1964 (மு.ப), அருந்தமிழ் வளர்த்த அமைச்சர், விசாலாட்சி பதிப்பகம், மீனாட்சி நிலையம், திருப்பரங்குன்றம் ரோடு, மதுரை-3

173. மாணிக்கவாசகம், தி. 1967 (மு.ப), பாண்டியன் திருமகள், விசாலாட்சி பதிப்பகம், மீனாட்சி நிலையம், திருப்பரங்குன்றம் ரோடு, மதுரை-3

174. மாணிக்கவாசகம், தி. பி.ஏ , 1968 (மு ப), மாணிக்க வாசகர், விசாலாட்சி பதிப்பகம், மீனாட்சி நிலையம், திருப்பரங்குன்றம் ரோடு, மதுரை-3

175. மாணிக்கம் வ.சுப., 1972 (மு.ப), உப்பங்கழி, மணி வாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்.

176. மீனாட்சி சுந்தரனார். தெ.பொ. 1954 (மு ப) நீங்களும் சுவையுங்கள், விசந்தம் பதிப்பகம், திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-5

177. மீனாட்சிசுந்தரம், டி.டி., 1952 (மு.ப), ஓவியம் செய்த வேலை தமிழர் பண்ணை, மதுரைரோடு, திருச்சிராப் பள்ளி

178. மீனாட்சிசுந்தரம், டி.டி. 1953 (மு.ப), வஸந்தசேனா, யுனைடெட் பப்ளிஷர்ஸ், தெப்பக்குளம், திருச்சிராப் பள்ளி

179. மீனாட்சிசுந்தரம், டி.டி., கலைவாணி வண்டமிழ் நிலையம், 57, வடக்காண்டார் வீதி, தெப்பக்குளம், திருச்சிராப்பள்ளி

180. மீனாமணாளன், 1961 (மு.ப) நினைவுச் சின்னம், எழில் பதிப்பகம், சேலம்.

181. முகம்மது செரீபு, நா., 1975 (மு.ப) நாடகத்தமிழ் முன்னேற்றம் வெளியீடு, கன்னார் தெரு, மானாமதுரை, 623, 606, இராமநாதபுரம் மாவட்டம்

182. முத்துஸாமி ஐயர், சி.எஸ்., 1941 (மு.ப) விசுவநாதம், எம்.ஆர். அப்பாதுரை பி.ஏ., 57, ஆண்டர்ஸன் தெரு சென்னை

183. முத்துவீராசாமி நாயுடு, செ., 1958 (மு.ப) நளன், மாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

184. மூர்த்தி, கே., 1961 (மு.ப), இலங்கேஸ்வரன் அமுத நிலையம், லிமிடெட், 1/45, இராயப்பேட்டை ஹைரோடு, சென்னை-4

185. மோகனரங்கம், கோ. ஆலந்தூர் "கயமையைக் களைவோம்"—1976, வசந்தா பதிப்பகம், சென்னை-16

186. மோகனரங்கம், கோ. ஆலந்தூர், 1969 (மு.ப) வரை மூக்குத்தி, பாரிநிலையம், சென்னை-1

187. மோகனரங்கம், கோ., 1973 (மு.ப) யாருக்கடிப் பொங்கல் வசந்தா பதிப்பகம், 605, முத்துக்குமாரசாமி சாலை, ஆலந்தூர், சென்னை-16

188. யூரி ரிபகோவ், சோவியத் நாடகக்கலை, சோவியத்நாடு, பிரசுரங்கள் சென்னை

189. யோகியார், ச.து.சு. 1967 (மு.ப) சாத்தனார் அருளிச் செய்த கூத்தநூல், தமிழ்நாட்டுச் சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை-28

190. ரகுநாதன், 1962 (இ.ப) மருது பாண்டியன், ஸ்டார் பிரசுரம், 66, பெரிய தெரு, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-5

191. ரகுநாதன், 1964 (இ.ப), சிலை பேசிற்று, ஸ்டார் பிரசுரம், 66, பெரிய தெரு, திருவல்லிக்கேணி சென்னை-6

192. ராமநாதன், அரு. 1969, (நா.ப), இராஜராஜசோழன், பிரேமா பிரசுரம், சென்னை-24

193. ராஜன், பி.டி., (அமைப்பாளர்) 1942 (மு.ப) முத்தமிழ் மாநாட்டு மலர், முத்தமிழ் மாநாடு, மதுரை

194. ராஜேந்திரநாதன் அபிநவம், 1957 (மு.ப) வீரசாவர்க்கர் துறந்தவாள், அமுத நிலையம், பிரைவேட் லிமிடெட், தேனாம்பேட்டை, சென்னை-18

195. வரதராசன், மு. 1963 (நா.ப), மனச்சான்று, பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

196. வரதராசன், மு., 1965 (இ.ப.) இலக்கியத்திறன், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

197. வரதராசன், மு. 1968 (மு.ப) மூன்று நாடகங்கள், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

198. வ தராசன், மு., 1965 (நா ப) காதல் எங்கே? பாரி நிலையம், 51. பிராட்வே சென்னை-1

199. வரதராசன், மு., 1972 (மு.ப) தமிழ் இலக்கிய வரலாறு சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி

200. வலவன், மு., 1975 (மு.ப). அமுதக்கனி, சுமதி பதிப்பகம், 96/2, இராயப்பேட்டை, நெடுஞ்சாலை, சென்னை-4

201. வழித்துணைவன், மா., 1972 (இ.ப), திருவள்ளுவர், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

202. விசுவநாதம், கி.ஆ.பெ., 1968, (இ ப), தமிழ்ச் செல்வம் பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

203. விஜயராகவன், ப.கி., 1963 (மு ப) நூர்ஜஹான், பழனியப்பா பிரதர்ஸ், சேப்பாக்கம், சென்னை-5, தெப்பக்குளம் திருச்சி-2

204. வில்லைவாணன், 1957 (மு ப) தெனிசன் கதைகள்—பெண்மை, அருணா பப்ளிகேஷன்ஸ், தியாகராய நகர் சென்னை-17

205. வீரகத்தி, க., 1962 (மு.ப) கதிரை மலைப்பள்ளு, வாணி கலைக் கழகம், கரவெட்டி, இலங்கை

206. வெங்கட்ராமன், எஸ்.வி., 1965 (ம.ப), கனியும் கன்னியும், கலைமகள் காரியாலயம், மயிலாப்பூர், சென்னை-4

207. வேங்கடாச்சாரி. ஏ.ஜி., 1963 (மு.ப) இன்றைய இந்திய இலக்கியம், சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி

208. வேங்கடாசலம் பிள்ளை, ர., 1965 (ம.ப) மணிமேகலை திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற் பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி-6, சென்னை-1

209. வேங்கடாசலம், ரா. 1963 (மு ப) லட்சதீபம், குமரவேல் பிரசுரம், ரங்கராஜபுரம், சென்னை-15

210. வேங்கடராமையா, கா.ம., 1966, (மு ப) கல்லெழுத்துக் களில் கா.ம. வேங்கடராமையா, திருப்பனந்தாள்

211 வேங்கடசாமி, மயிலை. சீனி., 1959—இ.ப. மகேந்திரவர்மன், திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட், திருநெல்வேலி, சென்னை-1

212. வேங்கடசாமி, மயிலை. சீனி,. 1959 (மு ப) மறைந்து போன தமிழ் நூல்கள், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

213 வேங்கடசாமி, மயிலை. சீனி., 1960 (இ.ப) தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே சென்னை-1

214 வைத்தியநாதன், எச் , ஹனுமந்தராவ், பி., 1957 (மு ப) இன்பப் புரட்சி, அமுதம், 129, அமுத நிலையம், பிரைவேட் லிமிடெட், தேனாம்பேட்டை, சென்னை-18

215. வைத்தியநாதன், அ., ஹனுமந்தராவ், பி., 1969 (மு.ப) சந்திரகுப்தன் தமிழ்ப் புத்தகாலயம், 576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5

216. வைத்தியலிங்கன், செ., 1970 (மு.ப) அழகுக் கலைத்திறன் செல்வ முத்தகம் வெளியீடு, பரங்கிப்பேட்டை

217. வைத்தியநாதன், எச்., 1970 (நா.ப) மூன்று தமிழ் நாடகங்கள், ஸ்டார் பிரசுரம், 66, பெரியத் தெரு, திருவல்லிக்கேணி, சென்னை-5

218. ஜகந்நாத ராஜா. மு. கு., 1964 (மு.ப) குரஜாடா அப்பாராவ், கன்யா சுல்கம், பாரி நிலையம், 59, பிராட்வே' சென்னை-1

219. ஜானகிராமன், தி., 1968 (மு.ப) வடிவேல் வாத்தியார், மணிக்கொடிப் பண்ணை, 103-ஏ, புரசைவாக்கம் ஹை ரோடு, சென்னை-10

220 ஜானகிராமன், தி., 1958 (மு.ப) நாலுவேலி நிலம், அமுத நிலையம், பிரைவேட் லிமிடெட், தேனாம் பேட்டை, சென்னை-18

221. ஷண்முகசுந்தரம், ஆர்., 1970 (மு.ப) ஜயசங்கர் பிரசாத் (ஹிந்தி மூலம்)-சந்திரகுப்தன், சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி

222. ஹரிஹர சாஸ்திரி, ஜி, 1956 (இ.ப) மகாகவி பாஸன், ஸ்வப்ன வாசவதத்தம், கலைமகள் காரியாலயம், மயிலாப் பூர், சென்னை-4

223. ஸ்ரீமகாலிங்கசுவாமி தேவஸ்தானம், 1960 (மு.ப), திருவிடைமருதூர்க் கல்வெட்டுக்கள், ஸ்ரீமகாலிங்கசுவாமி தேவஸ்தானம், திருவிடைமருதூர், வெளியீடு-6

224. ஸ்ரீனிவாஸ அய்யங்கார் கே.ஆர்., 1961 (மு.ப) வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியர்-மாக்பெத், பாரிநிலையம், 59, பிராட்வே, சென்னை-1

225. ஸ்ரீநிவாச சாஸ்திரி, வி, ஹனுமந்தராவ், பி., 1957 (மு.ப.) மூன்று மங்கையர், அமுத நிலையம், பிரைவேட் லிமிடெட், தேனாம்பேட்டை, சென்னை-18

மலர்கள்:

226. அவ்வை மலர், 1964, அவ்வை சண்முகம் கலைக்கழக வெளியீடு

227. அவ்வை சண்முகம் மணிவிழா மலர், 26—4—1972. அவ் வையகம், 139-பி லாயிட்ஸ் சாலை, சென்னை-86

228 ஆடலரசி அன்னார்கலி, நாட்டிய நாடக மலர், சிவகாமி கலைமன்றம், 23/23, லஸ் அவின்யூ, மயிலாப்பூர், சென்னை-4

229. ஸ்ரீஞானமா ஆடல்வல்லான் (1967), திருவாவடுதுறை ஆதீனம், திருவாவடுதுறை

230. இசை—நாடக விழா மலர், 1956, ஸ்ரீஷண்முகானந்தா சங்கீத சபா, பம்பாய்

231. இசைநாடக விழா மலர், 1957, ஸ்ரீஷண்முகானந்தா சங்கீத சபா, பம்பாய்

232. இசை—நாடக—நாட்டிய விழா மலர், 1966 ஸ்ரீஷண் முகானந்தா சங்கீத சபா, பம்பாய்

233. இலக்கிய விழா மலர், 1962, பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

234. ஃ—ஓர் எழுத்தாயுத மாத ஏடு 1972 (நவம்பர்-டிசம்பர்) என். பரந்தாமன், 3/9, ஜாகீர் அம்மா பாளையம், சேலம்-5

235. கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி ஆறு, 1959 (மு.ப) தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம், சென்னை

236. கலைவாணர் நினைவுமலர், நடிகன் குரல், தென்னிந்திய நடிகர் சங்க வெளியீடு, ஆகஸ்ட் 58

237. குழந்தைகள் கலைக் களஞ்சியம் தொகுதி-2 1970 தமிழ் வளர்ச்சிக்கழகம், சென்னை

238. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், 1967 சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை-14

239. சோவியத் பலகணி, 1976, டிசம்பர் 10, மலர்-15, இதழ் 56-57 சோவியத் நாடு, அலுவலகம், சென்னை-17

240. தமிழ் இசைச் சங்கம், இரண்டாவது ஆண்டு மலர், 1976 ராஜா முத்தையா மன்றம், மதுரை

241. தமிழ் வட்டம், இரண்டாவது ஆண்டுவிழா மலர், 1969 மலர் வெளியீட்டுக் குழுவினர், தமிழ் வட்டம், சென்னை-17

242. தமிழ்த்தாய் கலைக்குழு ஆண்டு விழா, சிறப்பு மலர் 1976, கடலூர்-1

243. தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம், (1965 முதல் 1972) அறிக்கை ''தென்றல்'' கிரீன் வேஸ்சாலை, சென்னை-28

244. நகரத்தார் கலைக்கழக ஆண்டு மலர் 1968—69, சென்னை-33

245. நாடகக்கலை - பேழை 1, (1970-71) சிறப்பாசிரியர் ஆறு. அழகப்பன் எம்.ஏ., எம்.லிட்., நாடக நிலையம், சென்னை -5

246 நாடகக்கலை-பேழை-2, 1971-72, சிறப்பாசிரியர் ஆறு. அழகப்பன் எம்.ஏ., எம் லிட்., நாடகநிலையம் சென்னை -5

247. நாடகக்கலைக் களஞ்சியம், 1953 நாடகக் கழகம், 14, மவுண்ட்ரோடு, சென்னை-2

248. நாடகக்கலைஞர் சங்க ஆறாவது ஆண்டு விழாச்சிறப்பு மலர், 1957 திருச்சி

249. நாடக-நாட்டிய விழா மலர், 1971, பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

250. நாடகவிழா மலர், 1952 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், மாதுங்கா

251. நாடகவிழா மலர், 1953 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், மாதுங்கா

16 JAN 2016
CHENNAI-600 008
...ARY

252. நாடகவிழா மலர், 1954 கொழும்பு இந்துக்கல்லூரி, கொழும்பு

253. நாடகவிழா மலர், 1956 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

254. நாடகவிழா மலர், 1958 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

255. நாடகவிழா மலர், 1961 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

256. நாடகவிழா மலர், 1961 பாரதி கலா மன்றம், பம்பாய்

257. நாடகவிழா மலர், 1963 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்

258. நாடகவிழா மலர், 1964 ஸ்ரீஷண்முகானந்த சங்கீத சபை, பம்பாய்

259. நாடகவிழா மலர், 1970 பம்பாய்த் தமிழ்ச்சங்கம், பம்பாய்

260. பண் ஆராய்ச்சி வெள்ளி விழா சிறப்பு மலர், 1974, தமிழ் இசைச் சங்கம், சென்னை

261. பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்க நாடக-இசைவிழா மலர், அக்டோபர் 1971

262. பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் நூற்றாண்டு விழா மலர், 1973, தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை-28

263. மணிமண்டப மலர், 1956 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

264. மாணவர் விழா மலர், 1957, சேவாஸ்டேஜ் நாடகக் கல்வி நிலையம், சென்னை-14

265. வெள்ளிவிழா மலர், 1967, பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம், பம்பாய்-22

266. வெள்ளிவிழா மலர், 1971, தில்லித் தமிழ்ச் சங்கம், புதுதில்லி-22

267. Aristotls; 1909; On the art of poetry; Oxford

268. Bobslavsky, R; 1933, 1950; Acting the first six lessons; New York London

269. Bruhn, Wand Tike M. 1955, A pictorial history of costume, London

270. Olvert, L; 1918; Problems of Actor; New York' London

271. Capek, K; 1928 How play is protected-London

272. Crauford, L; 1930; Acting its theory and practice with illustrative examples of players part and present; London

273. Dameron, L. 1936 Bibliography of Stage settings-Belti move

274. Downs, H. (ed.) 1951 (II Ed.); Theatre and stage, a modern guide to the performance of all class of amateur dramatic operatic, and theatrical works III, 2 vols, London,

275. Dodson, E.O; 1960; Evolution; process and product-Reinhold Publishing Corporation, New York.

276. Fishman, M. 19 ›5 Play production methods and practice, London.

CHENNAI 600 008.

277. Gillette, A.S; 1960; Stage Scenery; London.

278. Mainaux-R. and Bonnat (eds) 1965 - Stage design throughout the world since 1950-London.

279. Hamilton, P; 1959; Amateur stage hand book; London.

280. Journal of the Department of Tamil-Vol. I; Mar. 1970; University of Kerala, Trivandrum.

281. Journal of the Department of Tamii-Vol. II; Mar. 1071; University of Kerala, Trivandrum.

282. Keith, A.B; 1924. The Sanskrit Drama its origin' development, theory and practice, Oxford and New York.

283. Macgowain, K and Melnity-W, 1955, The living stage, a history of world theatre III-New Yoak.

284. Mathuew, J.B. 1964, B; Drama in rural India III; Bombay and London.

285. Mc Candlen. S'K; 1931A syllabus of stage lighting; New York Heavan.

286. Mc Candless, S.R., 1947 (T.E.); A method of lighting the stage; New York.

287. Melvill, H; 1948; Designing and painting scenery for the theatre; London.

288. Nicoll-A 1958 The development of the Theatre a study of Theatrical art from the beginnings to the present day-London 1982, The theatre and dramatic theory, London.

289. Nicoll, A; 1962; The theatre and dramatic theory; London.

290. Parker-W.O. and Smith H.K; 1963 - Scene design and stage lightings-London.

291. Parsons, C.S; 1932, A guide to theatrical make-up III; London.

292. Parsons, C.J. 1973 (F.E); Theses and project work; George Allen & Unwin Ltd, Ruskin House, Museum Street.

293. Phyllis Hartnoll; 1967 (R.F.); The Oxford Companion to the Theatre; London Oxford University press, New Yark, Toronto.

294. Plancha J.R. 1879, A cyclopaedia ot dictionary of dress, London.

295. Polti-G, 1948, The thirty six dramatic situations, Boston.

296. Prisk.B 1966 Stage custume Ransbook-New York.

297. Rose.A; 1925; Scenes for scene-painters, a practical hand book III, London.

298 Siks, G.B and Dunnington, H B 1965; children's theatre and creative dramatics, Washington.

299. Stuart D.C. 1928, The Development of dramatic art, New York.

300. The Publications During 1956; Indian Drama; Minstry of Information and Broadcasting, Govt of India.

301. Wells, H.G. n.d; The classicel drama of India; Bombay and London

மற்றும்,

சுருக்கக் குறியீட்டு விளக்கத்தில் கொடுக்கப்பட்ட பல் மணித்தமிழ் இலக்கியத் திரள்கள், ஆவணக்களரி காப்பக அலுவலகத்தில் உள்ள 1700 நாடக நூல்கள், பின்னிணைப்பு 12-இல் தரப்பட்டுள்ள நாடக நூல்கள் முதலியன.

Wrapper Printed by
MK Color Process, Madras-14
Designed by P. N. Anandan